

Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart
mit den »Kritischen Blättern«

INHALT

Boris Pasternak Briefe aus Tula · **Ilona Boddien** Gedichte · **Friedrich Heer** Humanitas austriaca · **Theodor W. Adorno** Verfremdetes Hauptwerk · **W. B. Yeats** Im Fegefeuer · **Gustav Hillard** Wiedersehen mit Wien · **Heinrich Weinstock** Die Heilkraft der Musen · **Heddy Pross-Weerth** Boris Leonidowitsch Pasternak · **Ulrich Gregor** Literatur über den Film · **R. H. Kunst** und Diktatur · **Dieter Hoffmann** Poesie auf der Straße · **U. B.** Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften · **Buchbesprechungen**

Heft 54

JAN. 1959

VERLAGSORT GÜTERSLOH

C. BERTELSMANN

NEUE DEUTSCHE HEFTE

Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung

Heft 54 – Januar 1959

Boris Pasternak: Briefe aus Tula	865
Ilona Bodden: Gedichte	872
Friedrich Heer: Humanitas austriaca	874
Theodor W. Adorno: Verfremdetes Hauptwerk	886
William Butler Yeats: Im Fegefeuer / Ein Einakter	898
Gustav Hillard: Wiedersehen mit Wien	905

BLICK IN DIE ZEIT

Heinrich Weinstock: Die Heilkraft der Musen	913
Heddy Pross-Weerth: Boris Leonidowitsch Pasternak	921
Ulrich Gregor: Literatur über den Film	930

KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Kunst und Diktatur	937
Albert Arnold Scholl: Ingeborg Bachmann / Der gute Gott von Manhattan	940
Karl Krolow: Gabriela Mistral / Gedichte	941
Reinhard Baumgart: Hans Erich Nossack: Der jüngere Bruder	942
Eberhard Horst: Friedrich Georg Jünger / Spiegel der Jahre	944
Johann Siering: Gerhart Hauptmann / Die Insel der großen Mutter ..	945
Hans Daiber: Klaus Roehler / Die Würde der Nacht	947
Walter Birenheide: L. und E. Hanson / Paul Gauguin der edle Wilde.	
Robert Goldwater / Paul Gauguin	948

FORUM

Dieter Hoffmann: Poesie auf der Straße	949
U. B.: Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften	950
Notizen	952

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3,- DM (zuzüglich Zustellgebühr); einzeln 3,50 DM; für Studenten im Abonnement 2,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Potsdamer Straße 60. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Umschlag S. Kortemeier. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh (Eigentümer R. Mohn). Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Alle Rechte vorbehalten. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany

Draußen sangen die Lerchen, und im Zug, der von Moskau kam, fuhr die kurzatmige Sonne auf vielen gestreiften Polsterbänken mit. Sie wollte eben untergehen. Eine Brücke mit der Aufschrift „Upa“ schwamm an hundert Fenstern vorbei. Im gleichen Augenblick tat sich vor dem Heizer, der auf dem Tender dem Zug voranflog, im Flattern seiner Haare und in der Frische der abendlichen Erregung eine Stadt auf, die abseits vom Schienenstrang ihm schnell entgegenwehte.

Zur gleichen Zeit sagten die Leute, die einander in den Straßen dieser Stadt begegneten: „Guten Abend“. Einige fügten hinzu: „Kommen Sie von dort?“ – „Wir wollen erst dorthin“, erwiderten manche und bekamen zur Antwort: „Zu spät. Es ist schon vorbei.“

„Tula, den 10.

Du bist umgestiegen, wie es mit dem Schaffner vereinbart war. Eben kam der General, der Dir seinen Platz eingeräumt hatte, zum Büfett, er grüßte mich wie einen guten Bekannten. Der nächste Zug nach Moskau geht um drei Uhr in der Nacht. Der General verbeugte sich im Hinausgehen. Der Portier öffnet ihm die Tür. Draußen lärmen die Droschkenkutscher. Aus der Entfernung klingt es wie das Tschilpen von Spatzen. Liebste, dieses einander Begleiten war Wahnsinn. Die Trennung ist jetzt zehnmal schwerer. Die Phantasie hat etwas zum Spielen. Sie saugt mich aus. Da kommt die Pferdebahn, sie wechseln die Pferde. Ich gehe, mir die Stadt ansehen. O dieser Schmerz! Zerschlagen werde ich ihn, stumpf machen mit Versen, diesen wilden Schmerz.“

„Tula.

Ach, einen Mittelweg gibt es nicht. Man muß beim zweiten Abläuten des Zuges gehen oder zusammen reisen bis zum Ende, bis zum Grab. Hör, es wird schon fast hell sein, wenn ich diese Reise in umgekehrter Richtung mit allen Einzelheiten, bis in die winzigsten Kleinigkeiten zurückgelegt habe. Sie werden wie raffiniert ausgesuchte Foltern sein.

Was für ein Elend, als Dichter geboren zu sein! Was für ein Peiniger ist die Phantasie! Sonne – in Bier. Sie senkte sich bis auf den Boden der Flasche. Am Tisch gegenüber sitzt ein Agronom oder so was Ähnliches. Sein Gesicht ist graubraun, mit grüner Hand rührt er im Kaffee. Ach Liebe, lauter Fremde um mich. Der einzige Zeuge – der General – ging fort. Noch einen anderen gibt es, über der Welt – aber sie erkennen ihn nicht an. Nichtigkeiten! Sie glauben, daß sie ihre Milch aus Schalen schlürfen, und sie merken nicht, daß ihre Fliegen ertrinken in Deiner, in unserer Milch; bei den Küchenjungen scheppern die Töpfe. Selterswasser spritzt, und hell wie Zungenschnalzen klingt es, wenn die Silberrubel auf die Marmortische klappern. Ich gehe, mir die Stadt ansehen. Sie liegt abseits. Es gibt eine Pferdebahn, aber das lohnt sich nicht. Ein Spaziergang von vierzig Minuten, habe ich erfahren.

Die Quittung habe ich gefunden. Du hattest recht. Morgen kann ich so früh nicht gehen, muß ausschlafen. Übermorgen. Sorg Dich nicht – das Pfandhaus wartet. Ach, Schreiben ist nichts als Selbstquälerei. Aber ich habe nicht die Kraft aufzuhören.“

Fünf Stunden vergingen. Ungewöhnliche Stille. Nicht zu erkennen, wo Gras, wo Kohle war. Ein Stern schimmerte. Am Wasserturm gab es keine menschliche Seele mehr. In einer morastigen Pfütze dunkelte das Wasser. In ihr zitterte die Spiegelung einer kleinen Birke. Sie schauerte fiebrig. Aber das war fern, sehr, sehr fern. Außer ihr gab es keine lebende Seele auf dem Weg. Ungewöhnliche Stille. Leblose Kessel und Waggonen lagen auf der platten Erde wie niedrige Wolkenmassen in windloser Nacht. Wäre nicht April, spielte schon die Morgendämmerung. Aber der Himmel war rastlos. Erregt war er und betroffen von Transparenz wie von einem inneren Leiden, durchwühlt vom Frühling. Der letzte Wagen der Pferdebahn kam von der Stadt, die Rückenlehnen der Bänke klapperten. Als letzter kletterte ein Mensch heraus, Briefe starteten aus den weiten Taschen seines weiten Mantels. Die anderen gingen in den Wartesaal zu einem Häufchen völlig seltsamer junger Leute, die in einer Ecke geräuschvoll zu Abend aßen. Der Mann blieb vor dem Bahnhofsgebäude und suchte nach dem grünen Briefkasten. Aber es war unmöglich zu erkennen, wo Gras, wo Kohle war; und als das müde Gespann die eiserne Kuppelstange über den Rasen hinschleifte, war kein Staub zu sehen, nur die Laterne am Pferdestall gab eine trübe Vorstellung davon. Die Nacht gab einen langgezogenen kehligen Laut von sich – dann wurde alles still. Das war weit, weit entfernt, hinter dem Horizont.

„Tula, den 10. (ausgestrichen), den 11., ein Uhr nachts. Liebe, schlag im Kljutschewskij nach*. Du hast ihn mit, ich habe ihn Dir selber in den Koffer gelegt. Ich weiß nicht, wo anfangen. Ich verstehe noch gar nichts. So seltsam, so schrecklich. Während ich Dir schreibe, nimmt am anderen Tischende alles seinen üblichen Verlauf. Sie geben sich genial, deklamieren, bewerben sich mit Phrasen, theatralisch werden Servietten auf den Tisch geschleudert, in die rasierte Mäuler abgewischt wurden. Ich habe noch nicht gesagt, wer sie sind. Übelste Sorte Bohème (sorgfältig ausgestrichen). Filmleute aus Moskau. Sie haben Aufnahmen gemacht für die ‚Zeit der Wirren‘ im Kreml und wo sonst überall Befestigungen waren.

Lies bei Kljutschewskij die Geschichte mit Peter Bolotnikow nach – ich hab’ sie nicht gelesen, glaube aber, sie muß drin sein. Diese Geschichte hat sie an die Upa gebracht. Man hat mir erzählt, sie hätten alles historisch getreu aufgebaut und vom andern Ufer aus aufgenommen. Jetzt haben sie das 17. Jahrhundert in ihre Koffer gepackt, alles übrige hängt über dem verschmierten Tisch. Gräßlich sind die Polinnen, aber noch schlimmer die Bojarenkinder.

Liebste, mir ist übel. Hier werden die Ideale eines Jahrhunderts zur Schau gestellt. Der Dunst, der aus ihnen aufsteigt, ist mein, ist unser aller Dunst.

* Einer der bedeutendsten russischen Historiker. (D. Ü.)

Dieser Qualm von Unwissenheit und unglücklichster Anmaßung. Das bin ich selber. Liebste, ich habe Dir zwei Briefe geschickt. Ich kann mich an den Inhalt nicht erinnern. Hier das Wörterbuch dieser (durchgestrichen, Satz nicht vollendet). Hier ist ihr Vokabular: Genie, Dichter, Langeweile, Verse, Talentlosigkeit, Spießertum, Tragödie, Frau, ich und sie. Es ist schlimm, das eigene an Fremden zu erkennen. Eine Karikatur auf (Satz nicht vollendet). Zwei Uhr. Der Glaube meines Herzens ist größer als je zuvor, ich schwöre Dir, die Zeit wird kommen –, nein, laß mich weiter erzählen. Zerreiß mich, Nacht; nicht genug, brenne heraus bis zum Grund. Brenne, brenne, strahlend, leuchtend, schütte aus das zum Durchbruch gekommene, das vergessene, feurige Wort ‚Gewissen‘. (Unter dieser Zeile ein Strich, der das Papier stellenweise zerriß.) O brenne, wahnsinnige Flammenzunge, die du die Mitternacht erleuchtet hast. Es hat sich eine Lebensform eingenistet, die dem Menschen keinen Platz mehr auf der Erde läßt, an dem seine Seele sich am Feuer der Scham wärmen kann; die Scham ist ganz durchnäßt, aufgeweicht und brennt nicht. Lüge und wirre Weglosigkeit. So lebt man schon dreißig Jahre, und alle Ungewöhnlichen, alte und junge, weichen die Scham auf, und schon greift das über auf die Welt, bis ins Unbekannte. Zum ersten-, zum allererstenmal seit den fernen Kinderjahren brenne ich“ (alles ausgestrichen).

Neuer Versuch. Der Brief bleibt unabgeschickt.

„Wie soll ich es Dir beschreiben? Ich muß vom Ende anfangen. Anders wird nichts draus. Erlaub, daß ich in der dritten Person spreche. Ich schrieb Dir von einem Menschen, der an der Gepäckaushange entlangbummelte? Nun gut. Der Dichter, der dieses Wort von nun an nur noch in Anführungszeichen gebrauchen wird, bis es durch Feuer gereinigt worden ist, der ‚Dichter‘ beobachtete sich selbst an dem geschmacklosen Gehabe der Schauspieler, an dem schändlichen Stück, das seine Zeitgenossen und seine Zeit entlarvt. Vielleicht kokettiert er? Nein. Ihm wird bestätigt, daß seine Identifizierung keine Chimäre ist: Jemand erhebt sich, tritt auf ihn zu: ‚Kollege, können Sie mir nicht drei Rubel wechseln?‘ Er klärt den Irrtum auf: nicht nur Schauspieler rasieren sich. Hier – drei Rubel in lauter Zwanzigkopekenstücken. Er läßt den Schauspieler stehen. Es handelt sich nicht um den rasierten Schnurrbart. ‚Kollege‘ sagte dieser Abschaum! Ja. Wirklich. Das ist eine Zeugenaussage der Anklage. Inzwischen ereignet sich etwas Neues, eigentlich eine Bagatelle – sie erschütterte alles, was in diesem Bahnrestaurants bis zu diesem Augenblick geschehen war oder erfahren wurde.

Der ‚Dichter‘ erkennt schließlich den am Gepäckschalter auf und ab gehenden Mann. Das Gesicht hat er irgendwann gesehen. Es muß hier aus der Gegend sein. Er hat den Mann *einmal* gesehen; nicht eines Tages, im Lauf eines Tages, zu verschiedenen Stunden, an verschiedenen Orten. Das war damals, als man in Astapowo den Sonderzug zusammenstellte, mit dem Güterwagen für Tolstois Sarg. Und als Scharen unbekannter Menschen sich von den Bahnsteigen in verschiedene Züge zerstreuten, die den ganzen Tag auf dem durch die unerwarteten Vorgänge durcheinandergeratenen Knotenpunkt rangierten

und sich kreuzten. Hier, wo vier Bahnlinien zusammenlaufen, auseinandergehen und zurückkehrend sich schneiden.

Die augenblickliche Vorstellung überflutet alles, was dem ‚Dichter‘ im Wartesaal geschehen war. Und wie auf einen Hebeldruck dreht sich die Bühne so, daß er erkennt. – Es ist ja Tula! Diese Nacht ist eine Nacht in Tula. Eine Nacht an Plätzen, die zu Tolstois Leben gehörten. Ist es ein Wunder, daß hier die Magnetnadel zu tanzen beginnt? Alles, was hier geschieht, geschieht aus der Natur des Ortes. Dies ist ein Ereignis auf dem Territorium des Gewissens, es drängt in seinen erzhaltigen Bereich.

Den ‚Dichter‘ wird es nicht mehr geben. Er schwört es Dir. Er schwört Dir, daß, wenn er den Film ‚Zeit der Wirren‘ sehen wird (und er wird sicher eines Tages aufgeführt werden), ihn die Szenen an der Upa völlig einsam finden werden; es sei denn, die Schauspieler wären anders geworden, seit sie damals auf dem unterminierten Gelände des Geistes einen ganzen Tag lang herumtrampelten, und hätten sich ihre Unbildung, ihr Bramarbasieren nicht unverehrt erhalten, diese Träumer aller Sorten.“

Während diese Sätze geschrieben wurden, kamen aus dem Stellwerk niedrige Schwellenfeuerchen und schlichen über die Geleise. Pfffe wurden laut. Das Eisen wachte auf, Ketten quietschten. Leise, leise schwebten Wagen am Bahnsteig entlang. Lange schon glitten sie so dahin, ohne Zahl. Hinter ihnen wuchs etwas Schweratmendes, Unbekanntes, Nächtliches heran. Hinter dem Zug näherte sich Zoll für Zoll die plötzliche Freilegung des Gleises, die unerwartete Erscheinung der Nacht im Gesichtskreis des leeren Bahnsteigs, die Erscheinung der Stille über der ganzen Weite der Semaphoren und der Sterne, der Anbruch des ruhenden Landes. Dieser Augenblick schnaufte am Ende des Güterzuges, bückte sich unter das niedrige Schutzdach und glitt davon.

Während diese Sätze geschrieben wurden, fing man an, den Zug nach Jeletzsk zusammenzustellen.

Der Schreiber ging auf den Bahnsteig hinaus. Es war Nacht über dem ganzen aufgeweichten russischen Gewissen: Laternen beleuchteten es. Die Schienen biegend, zog langsam, mit Dreschmaschinen unter Segeltuch beladen, der Güterzug den Bahnsteig entlang an ihm vorbei. Schatten zerstampften es, und Dampffetzen, die wie Hähnchen aus den Ventilen schlüpfen, betäubten es. Der Schreiber ging um das Bahnhofsgebäude herum.

Nichts hatte sich auf dem Territorium des Gewissens geändert, während diese Sätze geschrieben worden waren. Es roch nach Verwesung und Lehm. Weit, weit am anderen Ende schimmerte die kleine Birke, und die Wasserlache im Morast sah aus wie ein abgefallener Ohring. Aus dem Wartesaal drangen Lichtstreifen heraus, fielen auf den Fußboden der Pferdebahn, glitten bis unter die Bänke, suchten Handel miteinander. Das Klappern der Bierkrüge, Verücktheit, Gestank kollerten hinterher. Und noch, als die Fenster im Wartesaal erloschen, war in der Nähe Rascheln und Schnarchen zu hören. Der Schreiber ging auf und ab. Über vieles hatte er nachzudenken. Er dachte an seine Kunst und daran, wie er den richtigen Weg finden könnte. Er vergaß, mit wem er

hergekommen war, wen er begleitet hatte, an wen er geschrieben hatte. Er meinte, alles würde beginnen, wenn er nur aufhören könnte, auf sich selber zu hören, und vollkommene physische Stille seine Seele erfüllte. Keine Stille wie bei Ibsen. Eine akustische Stille.

So dachte er. Über seinen Körper lief ein Zittern. Im Osten graute der Morgen, und auf das Antlitz des ganzen, noch mit tiefer Nacht beladenen Gewissens fiel schneller verlegener Tau. Zeit, an die Fahrkarte zu denken. Die Hähne krächten, und am Schalter regte es sich.

*

Erst jetzt legte sich endlich ein sehr seltsamer alter Mann in einem Hotelzimmer an der Posolskaja-Straße zu Bett. Während auf dem Bahnhof Briefe geschrieben worden waren, hatte das Hotelzimmer von leichten Schritten gezittert, und die Kerze am Fenster hatte das von häufigem Schweigen unterbrochene Flüstern aufgefangen. Das war nicht die Stimme des Alten, und doch befand sich niemand außer ihm im Zimmer. Das alles war sehr seltsam.

Der alte Mann hatte einen ungewöhnlichen Tag hinter sich. Tieftraurig war er von der Wiese gegangen, als er erkannte, daß das alles überhaupt kein Stück war, sondern einstweilen freie Phantasie, aus der ein Stück werden sollte, wie es im Lichtspiel gezeigt wird. Anfangs, als er die Bojaren und Wojewoden am jenseitigen Ufer hin und her wogen sah, und die Tschornyje Ljudi die Gefesselten heranschleiften, ihnen die Mützen vom Kopf und hinunter ins Gestrüpp schlugen, als er die Polen sah, die sich an den Weidenbüschen am Abhang festhielten – mit ihren Äxten, die keinen Klang gaben und unempfindlich für die Sonne waren, hatte der Alte begonnen, in seinem Repertoire zu kramen. Aber er fand kein Schauspiel wie dieses. Da dachte er, es sei vielleicht eines von vor seiner Zeit, von Oserow oder Sumarokow. Dann zeigten sie ihm den Kameramann und erwähnten das Lichtspiel, eine Einrichtung, die er von ganzer Seele verachtete. Ihm kam zum Bewußtsein, daß er alt und einsam war, daß die Zeiten anders geworden waren. Er ging weg, ganz niedergedrückt.

Alte Nankinghosen hatte er an, und er dachte daran, daß es schon niemanden mehr auf der Welt gab, der ihn Sawwuschka nannte. Es war Feiertag. Er wärmte sich an überall verstreuten Sonnenblumen.

Für seine tiefe Bruststimme hatte die neue Zeit nur Verachtung übrig. In der Höhe wurde der Mond durchsichtig und schmolz dahin. Der Himmel schien kalt, wunderbar fern. Die Stimmen waren geölt von allem, was man gegessen und getrunken hatte. Reizker, Roggenbrötchen, Fett, Wodka fütterten sogar das Echo noch, das vom Fluß herübergilbte. Manche Straßen waren noch belebt. Grobe Falten gaben Frauen und Röcken absonderliche Buntheit. Das Steppengras wuch nicht von den Spaziergängern. Staub war in der Luft, verklebte die Augen, legte sich auf die Schalen der Sonnenblumenkerne, die in Wirbeln die Zäune entlang wehten und sich in den Kleidern fingen. Der Stock

des Alten schien ein Teil seiner Sklerose zu sein. Er hielt sich krampfzig und vorsichtig fest an dieser Verlängerung seiner verknoteten Arterien.

Den ganzen Tag hatte er das Gefühl, auf einen maßlos lärmenden Rummelplatz geraten zu sein. Das waren die Folgen des Schauspiels. Es hatte in ihm das unbefriedigte Verlangen nach tragischer menschlicher Rede hinterlassen. Diese schweigende Lücke rauschte dem Alten in den Ohren.

Den ganzen Tag krankte er daran, daß er keinen einzigen fünffüßigen Vers vom anderen Ufer gehört hatte.

Und als die Nacht kam, saß er am Tisch, stützte den Kopf in die Hände, dachte nach und kam zum Ergebnis, dies sei sein Tod. So wenig glich der heutige seelische Aufruhr den letzten Jahren, die bitter und eintönig gewesen waren. Er wollte seine Orden aus dem Schrank holen und irgend jemanden benachrichtigen, sei's nur den Türhüter, aber er blieb sitzen und wartete darauf, daß das vielleicht vorübergehen werde.

Klingelnd fuhr die Pferdebahn vorbei. Es war der letzte Wagen zum Bahnhof.

Eine halbe Stunde verging. Ein Stern schimmerte. Außer ihm keine Seele ringsum. Es war schon spät. Die Kerze brannte, zuckte, zitterte. Die weiche Silhouette der Etagere mit den vier schwarzen Brettern bewegte sich. Zu dieser Zeit gab die Nacht den langen, kehligen Laut von sich. Fern, fern. Man hörte draußen auf der Straße eine Tür zufallen, leises erregtes Wispern, wie es sich für eine Frühlingsnacht gehört, wenn ringsum keine Seele ist und nur oben im Hotelzimmer das Licht und ein offenes Fenster.

Der Alte stand auf. Er hatte sich verwandelt. Endlich. Er hatte gefunden. Sie und sich. Ihm war geholfen worden. Und er warf sich auf diese Andeutungen, um ihnen aufzuhelfen, um nicht beide zu verlieren, damit nicht beide verschwänden. Er wollte sich ganz von ihnen aufsaugen lassen und erstarren. Mit wenigen Schritten war er an der Tür, die Augen halbgeschlossen, wedelte er mit einer Hand herum, in der andern barg er das Kinn. Er erinnerte sich. Plötzlich richtete er sich auf, ging schwungvoll zurück – nicht mehr mit seinen, mit fremden Schritten. Er spielte.

„Ein Schneesturm ist das, ein Schneesturm, Ljubow Petrowna“, stieß er hervor, hustete und spuckte ins Taschentuch. Und noch einmal:

„Ein Schneesturm ist das, ein Schneesturm, Ljubow Petrowna“ – und diesmal begann er nicht zu husten, jetzt kam es schon ganz richtig heraus.

Er fing an, die Hände zu reiben und in die Luft zu werfen, als sei er eben aus dem Unwetter hereingekommen und nähme nun den Pelz ab. Er wartete, daß ihm hinter der spanischen Wand geantwortet würde. Und als könnte er es nicht abwarten, fragte er: „Sind Sie denn nicht zu Hause, Ljubow Petrowna?“

Immer mit der gleichen fremden Stimme, und er zitterte, als er, wie es sein mußte, nach zweieinhalb Jahrzehnten hinter jenem Wandschirm das liebe, fröhliche „Zu Hau-aus“ hörte. Dann wieder, und nun verlor er sich so vollkommen an die Illusion, daß es manchen Kollegen in der gleichen Lage mit

Stolz erfüllt hätte, streckte er die Hand aus, als zöge er eine Tabaksdose hervor, und mit einem schrägen Blick zum Wandschirm, die Worte dehnend:
„Hm – äh – entschuldigen Sie, Ljubow Petrowna, Sawwa Ignatjewitsch ist wohl nicht da?“

Das war zuviel. Er erkannte beide. Sie und sich. Den Alten erstickte ein tonloses Weinen. Stunden vergingen. Er weinte und flüsterte. Ungewöhnliche Stille ringsum. Und als der Alte zusammenschauerte und hilflos mit dem Taschentuch über Augen und Gesicht wischte, es zitternd zusammenknüllte, den Kopf schüttelnd und gestikulierend wie einer, der vor Lachen fast erstickt, wie er sich wundert und wundert, daß – Gott verzeih ihm – er noch lebt und nicht zerrissen worden ist, fing man an, auf den Gleisen den Zug nach Jeletzki zusammenzustellen.

Eine Stunde hütete er wie in Spiritus seine Jugend, und als er keine Tränen mehr hatte, zerfiel alles, fuhr auseinander, verschwand. Es war plötzlich nachgedunkelt, wie mit Staub bedeckt. Er seufzte schuldbewußt, gähnte und ging zu Bett.

Auch er rasierte sich den Schnurrbart wie alle in der Geschichte. Auch er, ebenso wie die Hauptperson, suchte physische Stille. In der Geschichte findet nur er allein sie, nachdem er einen Fremden gezwungen hatte, mit seinen Lippen zu sprechen.

*

Der Zug fuhr nach Moskau, und er nahm die ungeheure, purpurne Sonne über einer Menge schlafender Leiber mit. Sie war gerade hinter dem Hügel aufgetaucht und rollte empor.

EINSAMKEIT

Im Ginsterbusch meines Herzens
Singt die Spottedrossel halbe Nächte lang.
Wer mag sie noch hören?

Als du den lachenden Weg entlanggingst,
Schäumten Frühlingsblüten
Auf dich hinab.

In langen Sommern
Wuchsen Dornen und rotes Kraut.

Niemand
Betritt den verwachsenen Pfad.

BAUM UND MOND

Weiß, weiß Nacht –

Strauch und Äste weiß bereift,
Dunkles, das nach Hellem greift.

Weiß, weiß Nacht.

Baum und Nacht
Und Nacht und Mond,
Helle, die kein Ding verschont,
Wolkenschatten wirr im Wind,
Süchte, gnadenlos und blind.

Baum und Mond
Und Mond und Nacht.
Alles Dunkle ist erwacht:
Sträucherschatten schwarz und schief,
Böser Wunsch, der lange schlief . . .

Weiß, weiß Nacht.

VERFALL

Schiffe treiben durch Wellen von wildem Kraut.
Zwischen zerbröckelnden Steinen
Nistet Holunder zärtlich wie ein Gebet.

In den verfallenen Höfen
Blüht der Schierling die rostigen Gitter entlang.
Falter haschen sich über geborstenen Wasserbecken.

Spät in den toten Hallen der Dämmerung
Singt eine Amsel ihr purpurnes Herz entzwei,
Klagt die wilde Inbrunst ihrer Verlassenheit.
Nachts fallen die Zeigerschatten.

Aus den Nischen des Untergangs
Treten Heilige aus dem grauen Gestein.
Lächelnd
Zeichnet das Mondlicht ihre Konturen nach.

Herbststürme
Wirbeln Scharen von Krähen wie welke Blätter auf.

Der Atem des Todes stöhnt
In den vergessenen Liedern Gottes.

Wer den Blick dafür offen hat, erkennt, weit über die Grenzen des heutigen Staates Österreich hinaus, in beiden Amerika, in Asien, Afrika und Europa, den Menschen, der in Österreich geprägt wurde. Als Ärzte, Naturwissenschaftler, Juristen und Philosophen, als Psychiater, Psychologen, Soziologen, als Mathematiker und Beamte bekunden diese Menschen ihre Herkunft aus dem österreichischen Raum. Seit Jahrzehnten, manchmal schon seit Generationen sind sie getrennt von Österreich, sind Mitglieder anderer Völker, Staaten, Lebensgemeinschaften geworden, gehen auf in der neuen Welt, in neuen Berufen. Wer aber selbst aus der innigen Erfahrung „Österreich“ kommt, erkennt sie: an einem gewissen Etwas in der Art, zu leben, einfach da-zu-sein, an der Art, mit sich selbst und den Mitmenschen umzugehen.

Um nicht gleich eingangs mißverstanden zu werden: dieses Österreichische hat nichts zu tun mit Österreichereien, mit dem unglücklichen Make-up, das Fremdenverkehrsinteressen und sentimentalisch eingefärbte Gruppenegoismen den Bewohnern dieses Raumes zugesagt haben und das von einzelnen Exemplaren freiwillig auf sich genommen wurde. Das Österreichische ist eine Provinz, eine pädagogische Provinz, des Römischen Reiches. Also jener tausendjährigen Lebensgemeinschaft keltischer, romanischer, germanischer und slawischer Völker mit Stämmen und Gründen archaischer Natur.

Auf dem Wiener Boden, auf dem Marc Aurel seine „Betrachtungen“, ein Grundwerk europäischer „österreichischer“ Selbsterkenntnis als Selbstbe-scheidung schrieb (Spanier haben ihn den „ersten österreichischen Denker“ genannt), auf diesem Wiener Boden kreuzen sich die uralten Wanderstraßen, die Bernsteinstraße aus dem Raum von Königsberg zum Mittelmeer mit einer anderen Europa-Straße vom Westen zum Schwarzen Meer seit vielen Jahrtausenden. Dort sind heute noch beisammen: die archaische Muttergottheit (Venus vom Bisamberg u. a. Idole), der germanische Zauberspruch (in der wörtlichen Urform der Merseburger Zaubersprüche „harun sazun idisi“ usw. bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts nachweisbar im Wiener Marchfeld praktiziert), das „küß' die Hand“, als beso las maños vom spanischen Hofzeremoniell überliefert, und eine Fülle von „Gewohnheiten“ und „Redensarten“ des Volkes, die nichts anderes sind als Abkürzungen, ursprünglich sakrale Kurzformen uralter Lebenshaltungen. Die niederösterreichische Volkssprache hält heute noch altdeutsche Formen etwa des 8. Jahrhunderts fest (Magan = Mohn) und viel ältere Archaismen, wie den Dual („ös“, „enk“, sonst nur aus dem Altgriechischen uns bekannt). Es ist also kein Zufall, daß die Berichte der Frühzeit, Nibelungenlied, Gudrun, mit vielen Liedern sich in diesem Raum erhalten haben. Der aber nur versteht sie zu deuten, der neben ihnen den braven Widder marschieren sieht, ehrwürdigen Zeugen vorkeltischer, vorgermanischer Altkultur, der durch mindestens vier Jahrtausende hindurch (wie die Ausgrabungen beweisen) etwa in Maria im Lavanttal (Kärnten) zum Opfer schritt – bis zur Gegenwart, in der er kirchliche Prozessionen begleitete.

Diese und andere Tatsachen dürfen nicht der Volkstümelei überlassen werden, sondern wollen als Hinweise auf die schlichte Art des hier beheimateten Menschentums verstanden werden. Wenn dieses Schlichte am und im österreichischen Wesen den „Zugereisten“, solange bis sie selbst in dieses Wesen eingehen, als unheimlich, heillos-fragwürdig, unzuverlässig, als mindestens doppelbödig erscheint, dann wird da nur die Kleinigkeit übersehen, daß eben dieses Da-Sein in der Welt nichts anderes sein kann, als was es eben ist: die Aufnahme aller hier Ankommenden in den Schoß einer Lebensgemeinschaft, die sich nur erhalten konnte, indem sie die schrecklichen Neuankömmlinge bat, als Gast zu bleiben, und indem sie jene, die sich selbst nicht als Gäste erfahren wollten, austrug, wie eine Mutter ihr Kind austrägt. Manche dieser Gäste, Gegner, Gegensätze und geschichtlichen Schockerlebnisse trägt Österreich heute noch aus, ohne mit ihnen „fertig“ zu werden und fertig werden zu wollen. „Kruzi-Türken“, dieses Schreck- und Fluchwort noch der heutigen Volkssprache, spricht eine beredte Sprache: Kuruzzen, ungarisch-nomadische Räuberstämme und Türken zogen Jahrhunderte hindurch ins Land.

Der österreichische Barock, die österreichische Musik, die österreichische Dichtung sind ein Teilversuch, diese Gegner und Gegensätze auszuschmelzen in einer Concordantia oppositorum, wie sie Nikolaus von Kues auf der Überfahrt von Ostrom nach Westrom, von Konstantinopel nach Italien erstmalig ersah, in einer prästabilierten Harmonie der besten aller Welten, wie sie Leibniz konzipierte. Der Hinweis auf diese beiden Denker zielt auf einen hiermit verwandten Bezug: viel von dem, was als typisch österreichische Humanität und Lebensartung angesehen wird, ist nichts anderes als alteuropäische Gesittung, Gesinnung, Lebensart, die überall in Europa im alten Adel und alten Volk beheimatet sind. Das Leben-und-Leben-Lassen, die Bescheidenheit, das „Leicht-Sein“, das außerordentliche Wohlwollen mit jeder gottgeschaffenen Kreatur, sei sie Magd, Herr, Gegner, Hund oder eigener Sohn, das Urvertrauen, das große Geben und Gelten-Lassen: es sind Grundstrukturen österreichischer Humanität, die nichts anderes sind als verschwiegen erhaltene Strukturen alteuropäischer Menschlichkeit und Menschenwürde. So war es eben in Alteuropa – als die Völker und Staaten noch offen waren und sich, unbewußt aber sehr wirklich und wirksam, als ein permanenter Prozeß gegenseitiger Begabung verstanden: da floß, von allen Seiten her, aus Ost und West, Nord und Süd, fremdes Blut und Wesen herein, verband, mischte und sonderte sich neu aus in Gebilden mannigfacher Art. In dieser steten Kommunikation und Kommunion Alteuropas wurde eben ein österreichischer Sohn des Niedervolkes preußischer Heerführer und Marschall, Georg Derfflinger, und wurden, über Nacht, wallonische, irische, spanische, französische, italienische, rheinische, preußische, sächsische, bayerische, böhmische, kroatische, griechische, serbische, levantinische Adelige, Beamte, Handwerker, Künstler, Ammen, Zuckerbäcker, Architekten, Komponisten, Stukkateure, Soldaten, Schauspieler, Kaufleute – eben zu Österreichern.

Dieselbe Konstante weist auf eine ernste Schwierigkeit des Österreichischen hin: auf das außerordentlich labile Verhältnis zwischen „Kunst“ und „Natur“,

„Oben“ und „Unten“, Herrschaft und Volk, Ideologie und Untergrund. Fremde Herrschaften, also zunächst Adel, werden hier vom Volke, so scheint es, leicht und gut angenommen. Das Zusammenleben zwischen Herrschaft und Volk, Oben und Unten, war oft so „natürlich“, ungezwungen und ungebunden innerlich frei, wie es von außen Kommende staunend und ungläubig am „Umgang“ des „gnädigen Herrn“ mit Volk in Stadt und Land oftmals beobachten konnten. Leicht und schnell wurden fremde Ideen und Ideologien angenommen: so das Luthertum und zahlreiche Sekten aus allen Landen. Eine eindrucksvolle Reihe Wiener Bischöfe (Slatkonja, de Revellis, Faber, Nausea) zeigt außerordentliches Bemühen, mit den „Neuerern“ zu einem Auskommen, zu einem Ausgleich hinzufinden. Lutherische Visitatoren aus Norddeutschland klagen bekümmert, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie friedsam da Lutherische und Papisten und ein Dutzend Sektierer nebeneinander hausen, infolge der „allzu großen Toleranz“ der Herrschaften und Regierungen. Ebenso leicht finden dann andere Ideen und Geistesbewegungen aus dem spanischen und italienischen Raum Eingang und prägen sich tiefer ins Volksleben und seine Auffassung vom rechten Leben ein. Die Symbiose von Oben und Unten, von Natur und Kunst, von Geist und Leben, diese gelebte Ehe der verschiedenen Weltelemente und Daseinsschichten wird, für Volk und Herrschaft, zu einer solchen Selbstverständlichkeit, daß beide die Dualformen der deutschbürgerlichen Philosophie und Dichtung des hohen 18. und frühen 19. Jahrhunderts einfach nicht verstehen können. Die Klüfte und Probleme, mit denen sich Kant und Schiller herumschlagen, existieren da nicht. Die einzige echte und legitime Antwort auf Weltschmerz, Sentimentalität, auf das Entweder-Oder, den harten Dual, findet Wien in den Parodien auf Schiller und später auf Hebbel im Leopoldstädter Theater, das von Eichendorff, der es besonders lieb hat, einfach „Kasperle“ genannt wird.

Wer da, in einem alten Schloß, in einem Dorf, aber auch in einer Bürgerstube am Gespräch teilnahm, hatte weit über das engere 19. Jahrhundert hinaus das je nach persönlicher Einstellung bestürzende oder beglückende Empfinden: hier hat die „Neuzeit“ noch gar nicht begonnen. Hier interessieren die Streitigkeiten, welche die Philosophen und Ideologen, die Systemschmiede und Lehrer erfunden haben, wenig oder gar nicht. Ja, das Land und Volk hat sich jenen Abscheu vor den „Ideologen“ bewahrt, den die große Repräsentantin des österreichischen „Muttermutes“, Maria Theresia, nicht müde wurde, ihren Kindern und ihren Völkern einzuschärfen. Der Sohn der Maria Theresia, Kaiser Joseph II., ist, bis zum heutigen Tage, der Namensträger eben jener josephinischen Bewegung, der die führenden Staatsmänner, Beamten, Dichter, Militärs Österreichs bis zum heutigen Tage unbewußt-bewußt angehören. Geist und Leben, Pflicht und Sein, Oben und Unten (in Welt, Staat, Person) klaffen auseinander und sind nur durch ein peinlich strenges, sich selbst asketisch in Zucht nehmendes Beamtenleben zu vereinen, wie es ihnen der letzte große Josephiner, halb Mönch, halb Beamter, Monarch mit dem unruhigsten, wachsten demokratischen Gewissen, lebend, arbeitend und sterbend in der Sorge für alle, Kaiser Franz Joseph, noch einmal als Vorbild darstellt.

Neben der Großen Konkordanz steht die Große Diskordanz; oft in einer Person, immer in einer Zeit. „Man“ lebt mit der Obrigkeit, der „gnädigen Herrschaft“, dem „hochwürdigsten Herrn Pfarrer“; man lebt mit der Kunst und Kultur, die da von Spanien, Frankreich, Deutschland, Italien herein kommen ins Land. Man lebt mit allem, was einem da zukommt; freundlich, geduldig, lächelnd. Man erträgt den Nächsten und erträgt sich selbst: dieses komische Ineinander und Durcheinander von Geist und Blut, von Sinnenmacht und Spiritualität. Verschwistert, vermählt sind sie alle, in einer großen Ehe: der Kaiser und das Haus und das Volk, und die vielen „Häuser“, der Adeligen, der Bürger und Bauern; Häuser Gottes und Häuser des Menschen. Was hat da nicht alles Platz, an Gesinde und Gesindel, an Narren, Dummköpfen, Schlaumeiern, Dieben und Gaunern, Guten und Bösen, Kindern, Kindsköpfen und Greisen, an Starken und Schwachen, an Gesunden und Kranken in diesem Hause Österreich. Das Haus, die Hausgemeinschaft der Vielen, ist das Urbild dieses mitmenschlichen Lebens.

Österreichische Humanität und österreichisches Wesen werden oft mißdeutet und mißverstanden – und zahllose Konflikte entstehen so, weil über diesem Ja des Mitlebens indessen das gleichzeitige, schweigende, nur selten zu Wort kommende Nein überhört, übersehen wird, obwohl es doch immer da ist. Wer im binnendeutschen Raum sich eine Vorstellung von diesem Nein machen will, lese langsam den Briefwechsel Hugo von Hofmannsthals mit Stefan George und Rudolf Borchardt, bis er aus diesen beiden Briefwechseln heraus hört: das ungeduldige, ungestüme, herrische Drängen, das Einseitige, Willentliche, Gewalttätige, das sich da in Borchardt und George, zwei Diktatoren und Monomanen verschiedener Art, an Hofmannsthal heranmacht – und wie da diese beiden Anderen das Nein des Österreichers immer wieder beiseite reden, an ihm vorbeisehen wollen – dann versteht er etwas von der *Humanitas austriaca* und bewahrt sich und vielleicht auch andere vor Enttäuschungen.

Das große Nein der österreichischen Humanität und des österreichischen Wesens kann hier nur anvisiert werden. Wie jedes Nein hat es nicht nur positive, sondern auch negative Momente und im Grunde ein anarchisches Element; Feuer aus dem Untergrund, das alles in Frage stellt, alles zerstört. Das die Dinge, Menschen, Zeiten heimholen will ins große Nichts, Nada, Nein der Mystik, Nein des Todes.

Der erste große asketische Bußprediger deutscher Sprache ist Heinrich von Melk, „Medelike“, wie es im Nibelungenlied heißt, das barocke Stift am Fels über der Donau. Unweit von Melk mag Neidhart von Reuenthal, Abgesang verfallenden Rittertums, seine Zwiste mit den Bauern ausgetragen haben. Unweit von Melk spielt die Geschichte vom Meier Helmbrecht; vom reichen Bauernsohn, der als Räuber gehenkt wird. Die Bauernrevolten, die Erhebungen der Protestanten und Schwärmer im Raum um Melk sind aus der Geschichte bekannt. Unweit von Melk ist Kokoschka geboren; nicht allzu weit, etwas oberhalb Melks, in der Nähe der Donau, sitzt Alfred Kubin. Geschichte und Kunst, Dichtung und Literatur modulieren dieses Nein. Das Schlimmste und Schwäch-

ste, das Brüchigste und Hinfälligste hängt ebenso mit diesem Nein zusammen wie das Reinste und Beste österreichischen Wesens.

Alle bedeutenden Menschen in Österreich sind zeitlebens damit beschäftigt, dieses große Nein in ein noch größeres Ja zu integrieren, ja, es voll erhaltend, als einen Teil, eine Dimension dieses Ja auszuweisen. Das Gesicht Grillparzers, das Gesicht Stifters sind Gesichter von Unterlegenen. Wer das nicht zu sehen wagt, vermag Ungnade und Gnade im Geschick des Menschen nicht zu ermessen. Sagt, singt, schweigt die große Konkordanz: alles ist gut, alles ist sicher, alles ist geborgen – so sagt, singt, schweigt die große Diskordanz: alles ist vom Wurm befallen, ist hinfällig. Das Schloß? Seht ihr es nicht brennen wie der Freiherr Joseph von Eichendorff, der, wie Philipp Veit aus dem Felde 1813 schreibt, „ganz verwienert“ ist und sich Tag und Nacht in sein „geliebtes Österreich“ zurücksehnt, es mit dem Auge des geistigen Menschen in „tausend Schlössern“ rings in der Runde brennen sieht? Das Schloß; der Vater, die uralte patriarchalische Ordnung der heiligen Väter, Priester, Kaiser und Könige – diese Ordnung ist eine Falle, eine Täuschung, ein einziger riesiger Betrug. Lange bevor Kafka, Werfel, und die Generationen österreichischer Dichter unseres Jahrhunderts diesen schrecklichen Tatbestand sondieren, ahnen, mutmaßen und im Bilde, in der Dichtung abzudichten, zu heilen, zu retten versuchen, haben hierzulande Menschen, mit Gott und Welt zerfallen, dieses „Schloß“ bereits in Frage gestellt. Große Entsagende im Mittelalter, wie Agnes von Österreich, Königinwitwe von Ungarn, die durch die Ermordung ihres Vaters, König Albrechts I., den frühen Tod ihres Mannes, das Scheitern des Bruders, Friedrichs des Schönen, im Kampf um die Kaiserkrone gründlich desillusioniert wurde. Diese große Frau, führende Politikerin des Hauses Habsburg, treibt im ganzen südwestdeutschen Raum eine großzügige Friedens- und Befriedigungspolitik. Für sie verfaßt Meister Eckhart sein „Buch der göttlichen Tröstung“, in dem, recht österreichisch, die Stoa, das Heilswissen der Antike, verschmolzen wird mit einer milden Mystik. Österreich ist, bis sie verbrannt und ausgerottet werden, ein Zentrum der Täufer. Keine religiöse Bewegung hat „das Schloß“ unbarmherziger entlarvt, befiehlt – den gesamten ideologischen und politischen Herrschaftsapparat der alten Kirche und alten patriarchalischen Weltordnung als die Täufer, die sich dann in einen linken, radikal-militärischen und revolutionären Flügel und einen rechten, mild-irenischen, streng pazifistischen, völkerversöhnenden Flügel spalten. Sie alle aber, die Linken und die Rechten, und nicht wenige in der Mitte, sehen hier, seit Jahrhunderten, das „Schloß“ brennen. Sehen es schweigend brennen und glauben nicht mehr an das „Schloß“.

Wer die Pathetik (die echte und die fragwürdige), die Emphase, die Inbrunst verstehen will, mit der der österreichische Barock durch seine Feste und Feiern, seine Schaubilder, Schlösser, Stifte, Kirchen, Wallfahrten, Theateraufführungen, Prozessionen, Schulen und Hochschulen den Nachweis erbringen will, daß das „Schloß“ lebt, die alte ewige Ordnung der „Herrschaft“ im Himmel und auf Erden besteht, über alle Himmel und Höllen ausstrahlt, muß dieser Tatsache eingedenk sein: schweigend, wenn sie nicht reden können

oder nicht sprechen wollen, umsteht Österreichs Volk diese Heiltümer und Schauzeichen, diese Wunderwelt. Nimmt an ihr teil, ißt, trinkt mit – stellt sie aber zugleich, und wenn nur mit einem kaum wahrnehmbaren Blinken im Auge, in Frage, hebt sie auf: *Das Schloß ist. Das Schloß ist nicht.*

Man muß im persönlichen Leben diesem Nein in verschiedenen Gestalten begegnet sein, etwa bei einem alten Bauern, einem Beamten, einem anderen Staatsdiener, einem Offizier der alten Armee, bei einem Priester, bei einem Dichter, um seine außerordentliche Tragweite zu ermessen. „Schau, schwer ist's nicht, das Sterben, schon die kleinen Kinder können's so gut.“ Der Bauer, der das sagt, nimmt an allem öffentlichen Leben regen Anteil, trägt bei der Bittprozession die Kirchenfahne und kniet hinter dem Allerheiligsten. Und er schweigt sich dabei gründlich über seine allerpersönlichste, letzte Distanz all dem gegenüber aus. Kein Mensch wird je erfahren, was er im Innersten über die „Herren da in Wien“, die „Regierung“, die „Kirche“, ja den „lieben Gott“ denkt. Nur in seltenen Momenten wird es blitzhaft sichtbar: da steht, hinter allen „Gewohnheiten“ und „Brauchtümern“ ein kritischer, grübelnder Sinn. Früher waren „Bauernphilosophen“, etwa in der Steiermark, in Oberösterreich und Tirol, nicht selten (Rosegger ist noch einer ihrer Erben, aber bereits in die Literatur hineingescheitert). Der jäh, in allen Jahrhunderten, bereits im Mittelalter, immer wieder beobachtete Umschlag bäuerlicher Frömmigkeit in „Atheismus“ und militante Absage an alle Großkirchen und Konfessionen, an sich ein Weltphänomen und europäisches Phänomen, hat da eine spezifisch österreichische Variante in der Wesensart der *Humanitas austriaca*.

Es wird vielleicht nicht viele Lande geben, in denen Beamte lebenslang so opferwillig, objektiv ihren Aufgaben hingegeben einem Staat und einer Regierung gedient haben, an die sie persönlich nicht glaubten, die ihnen zuinnerst entfremdet war. Protestantische Österreicher im Dienste des katholischen Erzhauses, Liberale im Dienste einer klerikalen Regierung, Konservative im Dienste eines freisinnigen Kabinetts, Katholiken im Dienste eines kirchenfeindlichen Ministers, Sozialisten (seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) im Dienste eines Staates, den sie verneinten. Tragik und eigentümliche Größe dieses nein sagenden Beamtentums, das in innerster Verwehrung doch ein Ja realisiert, werden symbolhaft angezeigt durch die Gestalt des ersten und dritten Präsidenten des Bundesstaates Österreich in seiner Wiedergeburt nach 1945. In einem Lande, in dem an die neunzig Prozent der Bevölkerung sich als Katholiken registrieren lassen, in dem der allergrößte Teil der Sozialisten seine Kinder taufen, firmen und, wenn die Mittel reichen, in konfessionellen Schulen erziehen läßt, sind alle drei Staatspräsidenten akatholische Sozialisten, Männer, die sich zeitlebens, oft ablehnend, ja feindlich über Kirche, teilweise auch über das Christentum geäußert haben. Der erste, Dr. Renner, ist ein typischer Staatsbeamter im oben angesprochenen Sinn. Er arbeitet für den Staat, dessen Struktur er für verfehlt hält, er lebt für ihn und denkt gegen ihn. Und er sucht ihn dann zu erneuern. Der dritte, der alte Hofrat Dr. Schörf, der 1957 in hartem Wahlkampf als Sieger hervorging, ist konfes-

sionslos: geborener Katholik, dann, wie viele andere Beamte, Lehrer, Angestellte, aus politischen und anderen Gründen Konvertit zum Protestantismus, verläßt er auch diese Kirche und sucht nun redlich, soweit es in seinem Vermögen steht, allen alles zu geben. Wenn es, nach einhundertjährigen Kämpfen (1855–1957), nun doch zu einem echten Konkordat kommen wird, dann durch die Mitarbeit und Unterstützung des prononciert antiklerikalen, ja antikatholischen Hofrats Dr. Schärf und des streng lutherischen sozialistischen Vizekanzlers Dr. Pittermann. – Hier zeigt sich, daß das Nein des Österreichers auch seine Meriten hat. Es erzieht, wenn nur redlich und lebenslang durchgehalten und reifend, zu einem behutsamen Ja in kleineren Dingen und läßt die ganz großen Erscheinungen unberührt, unangesagt.

Der mittlere der drei Präsidenten, der alte Generalstabschef einer Armee, General Körner, liefert in Existenz, Aktion und Wort ein gutes Exempel für das Nein des Offiziers. Wie wenige Offiziere der alten Armee haben, in Wort und Bewußtsein, ideologisch und bekenntnismäßig, an Österreich geglaubt? Der Offizier Körner erlebt, wie viele seines Standes, skeptisch, wach, kritisch die Krisenerscheinungen eines Staates, der noch Jahrhunderte hätte bestehen können, wenn nicht mächtige Feinde und Freunde ihn zerschlagen hätten. Dieser Mann aus dem Sudetenraum, der Österreich ebenso fanatische Gegner wie Diener zur Verfügung gestellt hat (oft in einer Person), organisiert also nach dem Zusammenbruch 1918 die militante Organisation der militanten, linksradikal geführten österreichischen Sozialdemokratie, der zahlenmäßig stärksten und bestorganisierten sozialistischen Partei der Welt, und hat so recht das Zeug in sich, iraszibel, waghalsig, intelligent, wie er ist, ein Bürgerkriegsgeneral zu werden – bis er „halt“, nach 1945, Bürgermeister von Wien, als Herr im weißen Bart (er hat inzwischen Russisch gelernt) allseits respektierter Herr im Rathaus und dann allseits anerkannter Bundespräsident wird. Er hat damit den Lebensweg vieler Tausender seiner Berufskameraden, Offiziere und Beamte, nachgezeichnet, die als glühende Gegner Österreichs begannen, in ihrem Herzen zeitlebens anders dachten und, in Leben und Existenzhaltung, zu schweigenden und beredten Dienern an dem Unfaßbaren, Unbegreiflichen wurden, das da eben existierte, zwischen Krakau und Venedig, der Bukowina, Sarajewo und dem Rhein (in Vorarlberg).

Das Nein des Priesters: heikel, umschwiegen, aber ungemein bedeutsam für die *Humanitas austriaca*! Österreich ist das Stammland einer selbstkritischen Katholizität, die, mitten in der Kirche, ihr Nein sagt zu deren zeithaften Erscheinungsformen, ja in nicht seltenen Fällen zu der gesamten Struktur ihrer Theologie, ihrer Hierarchie, ihrer Sakramente, ihres Heilsamtes, wie sie dieses selbst versteht. Dieses Phänomen wird dadurch als fast natürlich vorgegeben, daß die Herrscher von Haus aus Katholiken und Schirmherrn der Kirche sind: und, eben als solche, wie ihre spanischen Brüder und Vetter, immer wieder in härtestem Kampf mit Rom stehen. Kaiserliche Landsknechte plündern Rom, im Sacco de Roma; die Kurie meint, Kaiser Karl V. sei ein Feldhauptmann Luthers geworden. Viele Päpste fürchten weder Protestanten noch Türken, mit beiden stehen sie direkt und öfter noch indirekt in Verhandlung

oder gar Bündnis, fürchten aber, als gefährlichsten Feind, den katholischen spanischen König und den Kaiser. Dieser ist nicht nur ihr machtpolitischer Gegner, der, von Neapel und Unteritalien und von Mailand und Oberitalien her Rom in der Zange hält, sondern er ist auch der hohe Protektor der innerkatholischen Reform. Habsburgische Fürsten, als Vizekönige und Residenten, schützen die italienischen Kirchenreformer, zumal im kritischen 18. Jahrhundert. Die berühmte Reformsynode von Pistoja mit ihren höchst kritischen Stellungnahmen gegen Rom steht unter dem Schutz des Hauses Österreich. Über Joseph II. bis zu Franz Josephs Nein gegen die Wahl Rampollas zum Papste ziehen sich diese Kämpfe und Auseinandersetzungen. Seltsamer Abgesang dieser jahrhundertelangen Kämpfe: der Papst, der den Ausbruch des ersten Weltkriegs noch erlebt, Pius X., ist der einzige österreichische Papst und bekannte sich noch bis zuletzt zu seinem Glauben an das Recht, ja an den Sieg Österreichs (er war 33 Jahre seines Lebens treuer Untertan des österreichischen Königreiches Lombardo-Venezien, sein Bruder diente als österreichischer Feldgendarm).

Das Nein des Priesters aber wurzelt noch tiefer: eben in der eigentümlichen Struktur der *Humanitas austriaca*, die ein Ja und ein Nein zu fast allem, was es gibt, vermählt. Die großen innerkatholischen Kritiker der Kirche, ihrer Lehre, ihrer Theologie im 19. Jahrhundert sind österreichische Priester: von Bolzano über Günther beeinflussen sie die Geistigkeit und das Denken von über einem halben Dutzend Generationen bis zur Gegenwart. Es ist hier nicht die Rede vom kleinen Nein von Abtrünnigen, von Renegaten, von Schielenden und Gescheiterten, auch nicht von Wirkköpfen, Schwärmern, halben Narren und Psychopathen, sondern vom stillen, klaren Nein von Männern, die die Arbeit ihres Lebens, ihren Beruf und ihre Berufung dransetzen, um klar zu sehen, klar zu denken, klar und gut zu leben. Diese ihre Kirche „verneinenden“ Priester bekennen sich zur größeren Kirche, zum größeren Menschen, zum größeren Gott. Sie glauben an ein Wachstum des Geistes, des Verstandes, des Gemüts, der Liebe in der Kirche, die sie als Herzkern der Menschheit verstehen. Um diese Priester, als ihre direkten Schüler oder eben in ihrer weit ausstrahlenden Atmosphäre heranwachsend, sind es Laien, die sich geistig und personal selbst finden in ihrer Auseinandersetzung mit Kirche und Christentum der Zeit. Dem europäischen Bewußtsein am bekanntesten wurde da, in der Wende zum ersten Weltkrieg, ein Kreis um den jungen Ludwig Ficker und Carl Dallago in Innsbruck, der Kreis um den „Brenner“.

Der „Brenner“, hochgeschätzt von Karl Kraus, war das Werk eines Mannes, der unter anderen Liebeswerken für die bedrängten Sucher im Raum der Seele, des Denkens und der Kunst, den jungen Wittgenstein (den späteren weltberühmten Philosophen, der in England und Amerika Schule bildete und reiche Nachfolge fand) bewog, dem jungen Rilke aus dem Erbteil seines Vaters reich zu spenden – und der selbst mit allem, was er hatte, sich für Georg Trakl, Ferdinand Ebner (den im deutschen Raum noch zuwenig bekannten Begründer eines christlich-existentiellen Denkens, und Theodor Haecker einsetzte und letzterem die Möglichkeit gab, die einzige ernst zu

nehmende deutsche katholische Stimme der Gewissenserforschung am Beginn des ersten Weltkrieges in der Öffentlichkeit zu erheben. Vielleicht ist es kein Zufall, daß das einzige deutschsprachige Wort in der großen katholischen selbstkritischen Summa des Mittelalters im Raum der Kunst, in Dantes *Divina Commedia*, „Österreich“ gilt.

Das Nein des Dichters und Publizisten, des Denkers und Intellektuellen, ist in Österreich intim gebunden an die hier kurz angesprochene innerkirchliche und innerösterreichische Situation. Nicht wenige Untersuchungen über die große österreichische Dichtung des letzten halben Jahrhunderts, also etwa über Trakl, Rilke, Werfel, Kafka, Hofmannsthal, Broch, Roth, Musil und deren Erben wie Saiko, Doderer und die in Deutschland heute wohlbekannten jungen Lyriker und Essayisten, schweben in einem literarisierenden, wortmachenden, luftleeren Raum. Sie übersehen die schlichten Gegebenheiten, ohne die es diese Dichter und ihre Dichtungen nicht geben würde: sie, die Dichter, versuchen, das Nein des Bauern und Bürgers, vor allem aber das Nein des Priesters und des Staatsdieners (des „Beamten“ und „Offiziers“), des „treuen Dieners seines Herrn“ (Grillparzer hat in Bancban seherisch klar diese Gestalt des treu auch dem schwachen, „untreuen“ Herrn dienenden Staatsdieners gezeichnet) zuerst einmal möglichst umfassend aufzunehmen, darzustellen, in Bild und Wort zu bannen, so daß es nicht ins Chaos entweichen kann, und es dann „aufzuheben“ (im Hegelschen Doppelsinn des Wortes; Hegel stammt bekanntlich zur Hälfte aus Österreich, sein Seinsvertrauen, seine List und Härte ist auch von daher zu verstehen): „Aufzuheben“ in einem größeren Ja.

Diese österreichischen Dichter sind „clerics“, clerici, Söhne, Brüder der älteren Priester, und sie sind Brüder und Söhne der älteren Staatsdiener, wobei für sie „Staat“ nie Staat, sondern die Urbs diis hominibusque communis ist, das „Haus“ der Schöpfung, in dem Gott, Mensch, Kreatur und manch anderes Wesen zusammen hausen sollen in einer großen Friedensordnung, einer ewigen „Ehe“. Für sie gibt es keine Trahison des clerics (wie Benda sie Frankreichs Intellektuellen vorgeworfen hat), eben weil alle Menschen als konkrete Erdenbürger den Verrat existentiell in sich tragen. „Die letzten Tage der Menschheit“ (Karl Kraus' erschütternde Schau der Lüge, des Zerfalls, des politischen Wahnsinns, konnte, mitten im Krieg, in Österreich, das er als heillos todgeweiht ersah, erscheinen) sind für diese Dichter in mehrfachem Sinne Gegenwart: als vorerlebter Untergang des Alten Reiches (wobei die Stärksten unter ihnen ahnen und, wie Hofmannsthal, schmerzlich spüren, daß dieses Reich zerschlagen wurde in einem Moment, als es hochschwanger war – voll von möglichen Geburten der Völker, der Personen). Was politisch-gesellschaftlich nicht mehr vollzogen wurde, dieses Ausgebären des Menschen zu neuen mitmenschlichen, innermenschlichen Verhältnissen, versuchen die Dichter vor- und nachzuholen. Ihre Schau steht in diesem Sinne in engstem Zusammenhang mit den Arbeiten der österreichischen Ärzte, Tiefenpsychologen, Heilpädagogen. Kafka hat 1916 eine der tiefsten Ursachen des Weltkrieges angesprochen: „Dieser Krieg ist aus einem entsetzlichen Mangel an Phantasie

entstanden.“ Da die Bildkraft, die Einbildungskraft der Menschen verkümmert, erlahmt, da die spirituellen Vermögen gerade der Sinne, ihre Elastizität und Plastizität verkümmert, verdorrt waren, vermochte der Mensch nicht mehr des eben aufbrechenden Reichtums Herr zu werden: und „sah“, blöden Auges, den Garten Gottes, Altösterreich, als einen „Völkerkerker“, während, in Wirklichkeit, an tausend Schulen und Hochschulen, in der *Lebensschule* der Alten Monarchie tausend neue Möglichkeiten, sich zusammenzuleben und zusammenzustreiten, eben erst sichtbar wurden. Dieses „alte“ Österreich war wohl einerseits – und hier hatte ein tausendfältiges differenziertes Nein sein Recht, seine Pflicht und seinen guten Sinn – ein „verwesender“ Leib, ein riesenhafter, vom Blitz gefällter Baum, ein Elch, der zusammenbricht im Urwald Wolhyniens. In ihm brodelte und gärte es, im Untergrund, den die Dichter, Ärzte, Tiefenpsychologen seit Grillparzer, Raimund, Lenau, Feuchtersleben bis herauf zu Freud, Adler usw. sehen und untersuchen und heilen wollen. In den „Bildern“ Trakls verbindet sich Krankheit und Heilung, Wahnsinn und Erlösung, Absturz ins Chaos und Vision göttlicher Begnadung des krebserkrankten Gesamtleibes und des Einzigen, Einzelnen ergreifend. Österreich ist aber, für seine Dichter, nur ein Bild der Welt, der Menschheit. Die letzten Tage der Menschheit gelten für alle. Und die Welt lacht. – Erst Jahrzehnte später, als der Kosmos zerschlagen ist, werden andere Ufer die Überlebenden als Flüchtlinge bergen und sich ihr Stück abschneiden von dem, was sie brauchen können aus der übergroßen und als Ganzes wenig zusagenden Liquidationsmasse. Da schneiden die einen in Paris sich „ihren“ Kafka heraus, die anderen, in New York „ihren“ Freud und ihre Tiefenpsychologie (aus dem Erbe der Adler, Rank, Reik und manch anderer Bedeutender). Da hat, zuvor bereits, in England, man sich den sogenannten Positivismus Wittgensteins herausgeschnitten (und ahnt gar nicht, welchen Stellenwert dieses „positivistische“ Denken als ein Denken der Reinigung, der Säuberung der Sprache, der Phantasie, des inneren Menschen vom Unrat eines dekadenten Barocks für Österreich hatte). Da hatten, lange zuvor, bereits in Deutschland die Schwärmergemeinden der Rilke-Verehrer sich „ihren“ Rilke geschaffen, als Droge und Genußmittel, ohne zu ahnen, wo Rilke und sein Werk wirklich daheim waren, und wo es seinen Funktionswert hatte, als ein Wert und *eine* Baufunktion neben vielen anderen: in dem riesenhaften Versuch, den Großleib zu retten, zu heilen, in Wiedergeburt, in Geburten mannigfacher Art: Geburt in den Sinnen, der Sinne, Geburt im Geist, Geburt der mitmenschlichen Vermögen, in neuen Streiten, neuen Kämpfen sich selbst zu finden, zu erhellen.

Mitleben heißt mitbauen. Bau des neuen Hauses der Menschheit. Dieses Bauen aber setzt ein neues Sehen voraus. Hier tragen nun die österreichischen Dichter die tausend Nein zusammen, die sie in ihrem Volk, seiner Welterfahrung, und in eigener Zeit und eigenem Leben als lebenswichtig kennengelernt haben, um ein vorschnelles kurzatmiges Werken zu behindern. Das eigentümlich Offene in der großen österreichischen Dichtung und der von ihr angesprochenen österreichischen Humanität hat hier seine Basis.

Traumfahrten durch die Höllen in der Zeit und der eigenen Brust – Fahrten

zur Erlösung, zur Weihung, zur Heilung – sind das Thema dieser Dichtung. Es ist kein Zufall, daß „Der Tod des Vergil“ Hermann Broch so tief inspiriert hat. Die Situation des in Schwäche und Überreichtum schwangeren spätantiken Imperiums gleicht der Altösterreichs, wie es brennenden Herzens seine Dichter, Ärzte, einige Priester und Denker und viele einfache, schweigende Menschen seit etwa 1830 innerlich erschaut haben.

Andere reagieren anders auf das Erfahren eines so großen Unterganges. Österreich aber besteht, in der großen Form des Alten Reiches, und auch noch in der kleinen Form der Gegenwart, aus „lauter anderen“, die sich gegenseitig nicht „riechen“ können und von der Seite ansehen; sich selbst oft zu allermeist. Die voll Skepsis, Kleinmut, bitter, scharf aufeinander herabsehen. Nirgends vielleicht ist die Kunst des Neidens, des Sentiments und Ressentiments gegen Neuerer, Pioniere, kühne Entdecker und Wegbereiter im Raum der Wissenschaft, Technik, Kunst raffinierter ausgebildet worden als hier, und nicht nur in Wien. Österreich hält den erstaunlichen Rekord, eine Elite abgeschoben und ausgetrieben zu haben (lange schon bevor mein Landsmann Adolf Hitler diese Kunst des Neidens zu makabrer, verheerendster Wirkung entfaltete), wie wohl kein altes Kulturland in Europa. Ärzte, Mathematiker, Naturwissenschaftler, Techniker und technische Erfinder, Künstler, Architekten, Soziologen, Psychologen, Männer und Frauen in allen Fakultäten der Hohen Schulen und große Begabungen aller Art wurden aus diesem Lande von seinen treuherzig abweisenden Bewohnern abgeschoben, und, wenn es gar nicht anders ging, freundlich hinausgebeten, so sie nicht daheim verhungerten. So ist die Tatsache zu erklären, daß Österreich, das heute im positiven, friedlichen Sinne eine Fünfte Kolonne von Kulturschaffenden, Wissenschaftlern, Technikern usw. in aller Welt, in Erdteilen besitzen könnte, die, ihrem Heimatland ebenso wie ihrer neuen Heimat verbunden, beiden als Mittler große Dienste leisten könnten, im Grunde isoliert, ohne wirkliches Verständnis der anderen für seine wirklichen Probleme, allein in der Welt dasteht. So war es 1914, 1933, 1938, und auch nach 1945. So zeigte es sich etwa im jahrelangen Ringen um den Staatsvertrag, daß das echte Interesse für Österreich sehr gering war, obwohl das Maß an Scheinverständnis, an freundlichen Worten, an „Begeisterung“ für Mozart, Schubert, Salzburg, Almdudlelei, Gamsbart, für gewisse fremdenverkehrsmäßig produzierte Wienerereien und Österreichereien groß ist zwischen Neuseeland und London, zwischen New York und Sydney. Was nicht verhindert, daß heute noch nicht wenige Briefe aus englischsprechenden Ländern ihren Weg nach Austria über Australia nehmen müssen.

Österreichs große Musik ist, das ist oft zu Recht bemerkt worden, ohne jede Sentimentalität. Das gilt auch für alle bedeutenden Forscher, Dichter, Künstler in diesem Raum. Österreich ist da eine harte Schule, eine Lebensschule. Diese Atmosphäre unerbittlicher Ablehnung von falschen Freundlichkeiten, voll von Neid, Mißgunst, verdeckter Animosität, dieses Haus voll von Hinterhältigkeiten, Fallen, Korridoren, die in sich selbst kreisen (in denen, in tausend Zimmern „Beamte“ die „Fälle“, die Menschenschicksale, sich selbst erledigen

lassen, indem sie diese als „Akte“ in der Schublade liegenlassen), also diese kafkaeske Fassung des „Hauses“, des „Schlosses“ erzwingt von den Erwählten eine Selbstkritik, eine Distanzierung sich selbst gegenüber, eine Härte gegen sich selbst, die als Milde, Güte, reine und reife Menschenfreundlichkeit sich nach außen wendet.

Da die neuere deutsche Zivilisation etwa seit den Jahren, in denen Goethe und Hölderlin den künftigen Sieg des „Gemeinen“ erschrocken ersahen, immer stärker von einseitig willentlichen, dualistischen, schizophrenen Elementen bestimmt worden ist, würde eine echte Auseinandersetzung mit der *Humanitas austriaca* das deutsche Element seinen eigenen, unvertraut gewordenen Gründen zuführen: den „Müttern“ und den „Vätern“ und dergestalt ein gesundes, starkes Spannungsfeld zwischen Mannestum und Frauentum bilden, so wie es etwa in rheinischen romanischen Domen, westfälischen Hallenkirchen, Lübecker Madonnen und noch süddeutschen elliptischen Barockwallfahrtskirchen präsent ist. Eine Kultur, wie sie Leibniz und Goethe verkörperten, die denn auch jene beiden Deutschen sind, die als „Lebemeister“, um mit Meister Eckhart zu reden, den stärksten bildenden Einfluß auf österreichische Menschen gewonnen haben.

Diese Kultur der *Humanitas austriaca* ist die Kultur eines gelebten, gottoffenen, menschoffenen Optimismus. Eines Optimismus jenseits mancher fadenscheiniger Optimismen und Pessimismen anderer Art, die affektiert pathetisch durch die Weltgeschichte laufen und alle Mitmenschen laut klagend und anklagend auf das eigene Weh (und „Wehwehchen“) hinweisen. Die eigene Brüchigkeit und Undichte, das eigene Versagen, die eigene Schwäche, das eigene Leid, der eigene „Untergang“ (gibt es einen solchen? Wir glauben's nicht. Es gibt nur Übergang) sind kein Anlaß, viel Aufhebens davon zu machen. Wohl aber sind alle diese Nöte und Sorgen, als mitmenschliche Bezüge, wohlbegründeter Anlaß, das Denken und Tun dem Nächsten zuzuwenden. Das Ich ist nur interessant als ein Aspekt des Du und des Es (um Ferdinand Ebner, dem Wiener Denker, und Schönherr, dem Tiroler Dramatiker, gleichzeitig das Wort zu geben). Scheitern? In Schuld und Schwäche? Zusammenbrüche? Niederlagen? Aber natürlich! Was denn sonst in dieser besten aller Welten, die den Menschen durch ein vieltausendjähriges Leben im Pessimum, unter schwersten Lebensbedingungen nun erziehen will zu einem Leben im Optimum. In den Gefahren des Optimum, denen wir alle noch nicht gewachsen sind.

Vielleicht – vielleicht vermag eine zeitgemäße Ausfaltung und „Entwicklung“ des österreichischen Optimismus, der „halt“ weiß, daß sich nichts halten kann, wenn es partout es selber bleiben möchte in seiner Angstneurose, der weiß, daß Leben Übergabe, Übergang, Hinübergang, Wandel und Wandlung ist – von sehr schwachen, immer fragwürdigen, immer lügenhaften Menschen (*Omnis homo mendax*, sagt der Psalmist) – vielleicht vermag so ein kleines grashaftes Wachsen dieses Optimismus seinen Beitrag zu leisten zur Entkrampfung und Entängstigung der Menschen in unseren mitteleuropäischen Räumen. Möglich ist's schon.

Zur Missa Solemnis

Neutralisierung der Kultur – das hat den Klang eines philosophischen Begriffs. Er zeigt mehr oder minder allgemeine Reflexion darauf an, daß geistige Gebilde ihre Verbindlichkeit eingebüßt haben, weil sie aus jeder möglichen Beziehung zur gesellschaftlichen Praxis sich lösten und das wurden, was ihnen die Ästhetik nachträglich zugute schreibt, Gegenstände reiner Anschauung, bloßer Kontemplation. Als solche verlieren sie schließlich auch ihren eigenen, den ästhetischen Ernst; mit ihrer Spannung zur Realität zergeht auch ihr künstlerischer Wahrheitsgehalt. Sie werden Kulturgüter, ausgestellt in einem weltlichen Pantheon, in dem das Widersprechende, Werke, die sich gegenseitig totschießen möchten, falsch-friedlich nebeneinander Raum finden, Kant und Nietzsche, Bismarck und Marx, Clemens Brentano und Büchner. Dies Wachfigurenkabinett großer Männer bekennt dann schließlich in den ungezählten unbetrachteten Bildern eines jeglichen Museums, in den Klassikerausgaben geizig abgeschlossener Bücherschränke seine Trostlosigkeit ein. Sosehr aber das Bewußtsein von all dem mittlerweile sich verbreitet hat, so schwierig ist es, sieht man etwa von der Biographienmode ab, die jeder Königin und jedem Mikrobenjäger eine Nische reserviert, das Phänomen bündig zu bestimmen; denn da ist kein überzähliger Rubens, an dem nicht doch der Kenner die Inkarnate bewundern würde, und kein Hausdichter Cottas, in dem keine unzeitgemäß gelungenen Verse auf die Auferstehung lauerten. Zuweilen aber läßt sich ein Werk benennen, an dem die Neutralisierung der Kultur schlagend wird; eines gar, das noch dazu den größten Ruhm genießt, das seinen unbestrittenen Platz im Repertoire hat, während es rätselhaft-unverständlich bleibt und, was immer auch es in sich verschließt, der populären Bewunderung, die man ihm zollt, keinerlei Stütze bietet. Ein solches Werk ist kein Geringeres als Beethovens Missa Solemnis. Von ihr im Ernst zu reden, kann nichts anderes heißen, als sie, nach Brechts Ausdruck, zu verfremden; die Aura beziehungsloser Verehrung zu durchbrechen, die sie schützend umgibt, und damit vielleicht etwas beizutragen zu ihrer authentischen Erfahrung jenseits des lähmenden Respekts der Bildungssphäre. Der Versuch dazu bedarf als seines Mediums notwendig der Kritik; Qualitäten, welche das herkömmliche Bewußtsein unbesehen der Missa Solemnis zuschreibt, sind zu prüfen, um vorzubereiten zu einer Erkenntnis ihres Gehalts, die heute freilich erst Aufgabe, ganz gewiß von keinem schon geleistet ist. Dies Bemühen hat nicht den Sinn des „debunking“, des Herunterreißen approbierter Größe um des Herunterreißen willen. Der desillusionierende Gestus, der von der Prominenz dessen zehrt, wogegen er sich richtet, ist eben damit der Prominenz selber hörig. Sondern Kritik kann, einem Werk solchen Anspruchs gegenüber und angesichts von Beethovens gesamtem *œuvre*, nichts anderes sein als ein Mittel zur Entfaltung des Werks; die Erfüllung einer Pflicht der Sache gegenüber, nicht die hämische

Befriedigung, daß wieder einmal etwas weniger in der Welt zu achten sei. Darauf hinzuweisen, ist notwendig, weil die neutralisierte Kultur selber dafür sorgt, daß, während die Gebilde nicht mehr ursprünglich wahrgenommen, sondern bloß noch als sozial bestätigte konsumiert werden, die Namen ihrer Autoren tabu sind. Wut stellt automatisch sich ein, wo die Besinnung über die Sache an die Autorität der Person zu rühren droht.

Dem ist vorweg die Spitze abzubringen, wenn man sich anschickt, einiges Ketzische über einen Komponisten der obersten Autorität zu sagen, an Gewalt einzig der Philosophie Hegels vergleichbar und nicht minder groß zu einer Zeit, die seine geschichtlichen Voraussetzungen unwiederbringlich verlor. Beethovens Macht aber, eine von Humanität und Entmythologisierung, fordert gerade von sich aus die Zerstörung mythischer Tabus. Im übrigen sind kritische Überlegungen zur Missa in unterirdischer Tradition unter Musikern recht lebendig. Wie diese stets schon etwa wußten, daß Händel kein Bach, oder daß es um die eigentlich kompositorischen Qualitäten Glucks fragwürdig bestellt ist, während nur die Scheu vor der etablierten öffentlichen Meinung sie schweigen ließ, so wissen sie, daß es mit der Missa Solemnis seine sonderbare Bewandnis hat. Wenig Eindringendes ist denn auch über die Missa geschrieben worden. Das meiste bescheidet sich bei allgemeinen Bekundungen der Ehrfurcht für ein unsterbliches chef d'œuvre, denen man die Verlegenheit anmerkt, nun wirklich zu sagen, was dessen Größe ausmacht; die Neutralisierung der Missa zum Kulturgut wird gespiegelt, nicht durchbrochen. Am ehesten hat Hermann Kretzschmar, der zu einer Musikhistorikergeneration zählt, welche die Erfahrungen des neunzehnten Jahrhunderts noch nicht verdrängte, über die Missa zu staunen sich gestattet. Seinem Bericht zufolge hinterließen die früheren Aufführungen des Werkes, vor seiner Aufnahme in die offizielle Walhalla, keinen bleibenden Eindruck. Er sieht die Schwierigkeit vor allem in Gloria und Credo und begründet sie mit dem Reichtum kurzer musikalischer Bilder, welche des Hörers bedürften, um zur Einheit gebracht zu werden. Kretzschmar hat damit wenigstens eines der befremdenden Symptome genannt, welche die Missa hervorkehrt; freilich übersehen, wie es mit dem Wesentlichen der Komposition zusammenhängt, und daher auch gemeint, die Verklammerung durch kraftvolle Hauptthemen in den beiden großen Sätzen genüge, der Schwierigkeit Herr zu werden. Das aber ist so wenig der Fall, wie etwa der Hörer die Missa bewältigt, sobald er nur, getreu den großen Beethovenschen Symphoniesätzen, konzentriert in jedem Augenblick das Vorhergehende sich vergegenwärtigt und damit der Entstehung der Einheit aus der Mannigfaltigkeit folgt. Ihre Einheit selber ist von ganz anderem Schlag als die der produktiven Einbildungskraft in Eroica und Neunter Symphonie. Man begeht kaum ein Verbrechen, wenn man daran zweifelt, ob diese Einheit überhaupt ohne weiteres sich verstehen läßt.

In der Tat befremdet das historische Schicksal des Werkes. Zu Beethovens Lebzeiten dürfte es nur zweimal aufgeführt worden sein, einmal 1824 in Wien, zusammen mit der Neunten Symphonie, aber unvollständig; dann im selben Jahr vollständig in Petersburg. Bis zu Beginn der sechziger Jahre blieb es bei

vereinzelten Wiedergaben; mehr als dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten erst errang es sich seine gegenwärtige Stellung. Die Schwierigkeiten der Interpretation – es sind vorab solche der Stimmbehandlung, keineswegs, in den meisten Teilen, besondere musikalische Komplexität – reichen kaum hin, das zu erklären; die in vieler Hinsicht weit exponierteren und anspruchsvolleren letzten Quartette haben, im Gegensatz zur Legende, von Beginn angemessene Aufnahme gefunden. Dabei hat Beethoven, in auffallendem Unterschied zu seiner Gepflogenheit, seine Autorität für die Missa unmittelbar eingesetzt. Er bezeichnete sie, als er sie zur Subskription anbot, als *l'œuvre le plus accompli*, sein gelungenstes Werk, und setzte über das Kyrie die Worte „Von Herzen – möge es zu Herzen gehen“; ein Bekenntnis, wie man es sonst in den gedruckten Ausgaben Beethovens vergebens sucht. Man wird seine Haltung dem eigenen Werk gegenüber weder gering anschlagen dürfen noch sie blind akzeptieren. Der Ton jener Äußerungen ist beschwörend: so als hätte Beethoven etwas von dem Ungreifbaren, Spröden und Rätselvollen der Missa gespürt und versucht, durch die Gewalt seines Willens, wie sie sonst den Duktus seiner Musik selber prägt, sie von außen her denen aufzuzwingen, denen sie selber nicht ebenso sich aufzwingt. Vorstellbar freilich wäre das nicht, enthielte das Werk nicht wahrhaft ein Geheimnis, um dessentwillen Beethoven zu solchem Eingriff in die Geschichte seines Werkes sich legitimiert glaubte. Als es dann aber wirklich, wie man so sagt, sich durchsetzte, half ihm vermutlich schon das mittlerweile unbefragte Prestige des Komponisten. Man würdigte sein sakrales Hauptstück als Schwesterwerk zur Neunten Symphonie, nach dem Schema von des Kaisers neuen Kleidern, ohne zu wagen, Fragen zu äußern, durch die der Fragende bloß noch des Mangels an Tiefe sich bezichtigt hätte.

Einbürgern hätte die Missa schwerlich sich können, wenn sie drastisch, wie etwa der Tristan, durch Schwierigkeit schockiert hätte. Das nun aber ist nicht der Fall. Sieht man von den zuweilen ungewohnten Zumutungen an die Singstimme ab, die sie mit der Neunten Symphonie teilt, so enthält sie wenig, was nicht im Umkreis der überlieferten musikalischen Sprache bliebe. Sehr große Teile sind homophon, und auch die Fugen und Fugati fügen sich durchweg reibungslos dem Generalbaßschema. Die Fortschreitungen der harmonischen Stufen, und damit der Oberflächenzusammenhang, sind kaum je problematisch; die Missa Solemnis ist weit weniger gegen den Strich komponiert als die letzten Quartette und die Diabelli-Variationen. Sie fällt überhaupt nicht unter den Stilbegriff des letzten Beethoven, wie er von jenen Quartetten und Variationen, den fünf späten Sonaten und späten Bagatellenzyklen abgeleitet ist. Eher zeichnet die Missa durch gewisse archaisierende Momente der Harmonik, einen kirchentonalen Einschlag sich aus als durch avancierte Kühnheit nach Art der großen Quartettfuge. Beethoven hat stets nicht bloß die kompositorischen Gattungen weit strenger auseinandergehalten, als man vermutet, sondern in ihnen auch gleichsam zeitlich verschiedene Stadien seines *œuvre* verkörpert. Sind die Symphonien, trotz oder gerade wegen des reicheren Apparats des Orchesters, in vielem Betracht einfacher als die große Kammermusik, so fällt die Neunte Symphonie aus dem Spätstil geradezu heraus und

wendet sich retrospektiv zum klassischen symphonischen Beethoven zurück, ohne die Kanten und Schründe der letzten Quartette. Er hat in seiner Spätzeit nicht, wie man denken möchte, blind dem Diktat des inneren Ohrs gehorcht und dem sinnlichen Aspekt seines Werkes sich zwangshaft entfremdet, sondern souverän über alle Möglichkeiten verfügt, die in der Geschichte seines Komponierens erwachsen waren; die Entsinnlichung war nur eine von ihnen. Die Missa hat einzelne Abruptheiten, das Aussparen von Übergängen, mit den letzten Quartetten gemein; sonst wenig. Insgesamt zeigt sie einen dem vergeistigten Spätstil genau entgegengesetzten, sinnlichen Aspekt, eine Neigung zum Prunkvollen und klanglich Monumentalen, die ihm sonst durchweg abgeht. Technisch wird dies Moment verkörpert von dem in der Neunten den Augenblicken der Ekstase vorbehaltenen Verfahren, Vokalstimmen durch melodieführendes Blech, vor allem Posaunen, aber auch Hörner, zu verdoppeln. Verwandten Sinnes sind die häufigen lapidaren Oktaven, gekoppelt mit harmonischen Tiefenwirkungen, vom Typus des allbekannten „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, entscheidend im „Ihr stürzt nieder“ der Neunten Symphonie, später einem wichtigen Ingrediens Bruckners. Sicherlich waren es nicht zum geringsten Teil diese sinnlichen Glanzlichter, ein Hang zum klanglich Überwältigenden, die der Missa ihre Autorität verschafften und den Hörern übers eigene Unverständnis hinweghalfen.

Die Schwierigkeit ist höherer Art, eine des Gehalts, des Sinnes dieser Musik. Man wird, worum es sich handelt, vielleicht am einfachsten sich vergegenwärtigen, wenn man sich fragt, ob man, als Ununterrichteter, wohl überhaupt die Missa, von vereinzelt Teilen abgesehen, als Werk Beethovens erkennen würde. Spielte man sie solchen vor, die noch nichts daraus gehört haben, und ließe sie den Komponisten raten, man hätte einige Überraschungen zu gewärtigen. Sowenig die sogenannte Handschrift eines Komponisten ein zentrales Kriterium ausmacht, so sehr verweist doch ihr Fehlen darauf, daß etwas nicht geheuer sei. Geht man dem nach, indem man sich unter Beethovens anderen Kirchenwerken umschaute, so begegnet man jener Absenz der Beethovenschen Handschrift wieder. Bezeichnend, wie sehr diese anderen in Vergessenheit gerieten, wie schwer es fällt, „Christus am Ölberg“ oder die keineswegs frühe C-Dur-Messe op. 86 auch nur aufzutreiben. Die letztere könnte im Gegensatz zur Missa kaum auch nur in einzelnen Stellen oder Wendungen Beethoven zugeschrieben werden. Ihr unbeschreiblich zahmes Kyrie ließe allenfalls einen schwachen Mendelssohn vermuten. Durchweg jedoch eignen ihr Züge, die dann in der weit anspruchsvolleren, geformteren und größer angelegten Missa wiederkehren; Auflösung in oftmals kurze, keineswegs symphonisch integrierte Partien, Mangel an schlagenden thematischen „Einfällen“, wie sie jedes Beethovensche Werk sonst benutzt, und an ausladenden dynamischen Entwicklungen. Die C-Dur-Messe liest sich, als hätte Beethoven schwer den Entschluß gefaßt, in eine ihm wesentlich fremde Gattung sich einzufühlen; als hätte sein Humanismus gegen die Heteronomie des überlieferten liturgischen Textes sich gesträubt und dessen Komposition einer Routine überantwortet, die dem Genius abging. Um ans Rätsel der Missa überhaupt sich

heranzutasten, wird man wohl an dies Moment seiner früheren Kirchenmusik sich erinnern müssen. Nun freilich wird es zum Problem, an dem seine Kraft sich abarbeitet; aber es hilft etwas vom beschwörenden Wesen der Missa zu benennen. Es ist nicht zu trennen von der Paradoxie, daß Beethoven überhaupt eine Messe komponierte; verstünde man ganz, warum er es tat, man verstünde wohl auch die Missa.

Üblich ist es, von ihr zu behaupten, sie gehe weit über die traditionelle Messeform hinaus, führe ihr den gesamten Reichtum des säkularen Komponierens zu; noch in dem jüngst von Rudolf Stephan herausgegebenen Musikband des Fischer-Lexikons, der sonst mit vielen Convenus aufräumt, wird dem Stück „außerordentlich kunstreiche thematische Arbeit“ nachgerühmt. Soweit von solcher Arbeit in der Missa die Rede sein kann, benutzt sie eine bei Beethoven exzeptionelle Methode kaleidoskopischen Schüttelns und nachträglicher Kombination. Die Motive verändern sich nicht mit dem dynamischen Zug der Komposition – sie hat keinen –, sondern tauchen in wechselnder Belichtung, doch identisch, stets wieder auf. Der Gedanke von der gesprengten Form mag sich allenfalls auf die äußeren Dimensionen beziehen, und an sie wird Beethoven gedacht haben, als er die konzertmäßige Aufführung in Betracht zog. Keineswegs aber bricht die Missa durch subjektive Dynamik aus der vorgeordneten Objektivität des Schemas aus oder erzeugt gar im symphonischen Geist – eben dem thematischer Arbeit – die Totalität aus sich heraus. Vielmehr reißt der konsequente Verzicht auf all das die Missa aus jeder unmittelbaren Verbindung mit Beethovens übriger Produktion, mit Ausnahme eben seiner früheren Kirchenkompositionen. Die innere Zusammensetzung dieser Musik, ihre Fiber, ist von allem, was Beethovens Stil dünkt, radikal verschieden. Sie ist selber archaisch. Die Form wird nicht durch entwickelnde Variation aus Motivkernen gewonnen, sondern addiert sich aus meist in sich imitatorischen Abschnitten, ähnlich allenfalls wie bei den Niederländern um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, von denen es dahinsteht, ob Beethoven sie kannte. Die Formorganisation des Ganzen ist nicht die eines Prozesses aus eigener Schwungkraft, nicht dialektisch, sondern will durch Balance der einzelnen Abschnitte der Sätze, schließlich dann durch kontrapunktische Verklammerungen herbeigeführt werden. Danach richten sich alle befremdenden Charakteristika. Daß Beethoven in der Missa auf Beethoventhemen verzichtet – wer könnte wohl etwas aus ihr singend zitieren wie aus irgendeiner seiner Symphonien oder aus dem Fidelio –, schreibt sich vom Ausschluß des Durchführungsprinzips her: nur wo ein aufgestelltes Thema durchgeführt wird, also in seiner Veränderung kennbar sein muß, bedarf es der plastischen Gestalt; ihre Idee war wie der Missa so auch der mittelalterlichen Musik fremd. Man braucht nur das Bachsche Kyrie mit dem Beethovenschen zu vergleichen: in Bachs Fuge eine unvergleichlich einprägsame Melodie, welche die Vorstellung der Menschheit als eines unter schwerster Last gebeugt sich dahinschleppenden Zuges suggeriert, bei Beethoven melodisch kaum profilierte Komplexe, welche die Harmonie nachzeichnen und mit dem Gestus des Monumentalen den Ausdruck vermeiden. Der Vergleich führt auf ein rechtes Paradoxon. Bach,

nach der gängigen, wenn auch fragwürdigen Ansicht, die objektiv-geschlossene musikalische Welt des Mittelalters noch einmal zusammenfassend, hatte die Fuge wenn nicht geschaffen, so jedenfalls auf ihre reine, authentische Form gebracht. Sie war ebenso sein Produkt, wie er das Produkt ihres Geistes ist. Er stand unmittelbar zu ihr. Daher haben viele seiner Fugenthemen, mit Ausnahme vielleicht der spekulativen Spätwerke, eine Art von Frische und Spontaneität, wie nur nachmals die kantablen Einfälle der subjektiven Komponisten. Zur geschichtlichen Stunde Beethovens ist jene musikalische Ordnung dahin, deren Abglanz Bach noch die Apriorien seines Komponierens vorgab und damit einen Einklang des musikalischen Subjekts mit den Formen, die etwas wie Naivität im Schillerschen Sinn gestattete. Für Beethoven ist die Objektivität der musikalischen Formen, mit der die Missa operiert, mittelbar, problematisch, Gegenstand der Reflexion. Der erste Teil seines Kyrie nun nimmt Beethovens eigenen Standpunkt subjektiv-harmonischen Wesens ein; aber indem er sogleich in den Horizont der sakralen Objektivität gerückt wird, empfängt auch er einen vermittelten, von der kompositorischen Spontaneität getrennten Charakter: er wird stilisiert. Darum ist der schlichte harmonische Anfangsteil der Missa weiter weg, weniger beredt als der kontrapunktisch-gelehrte bei Bach. Das gilt erst recht für die eigentlichen Fugen- und Fugathemen der Missa. Sie haben etwas eigentümlich Zitierendes, nach Modellen Errichtetes; man könnte, analog zu einem in der Antike verbreiteten literarischen Brauch, von kompositorischer Topik reden, von der Behandlung des musikalischen Augenblicks nach latenten Mustern, an denen der objektive Anspruch sich kräftigen soll. Das wohl ist verantwortlich für das seltsam Ungreifbare, dem primären Vollzug Entzogene, das diesen Fugenthemen eignet und dann auch ihrer Fortspinnung sich mitteilt. Der erste fugierte Teil der Missa, das *Christe eleison* in h-Moll, bietet bereits ein Beispiel dafür und zugleich eines für den archaisierenden Ton.

Überhaupt steht das Werk wie zu aller subjektiven Dynamik so auch zum Ausdruck distanziert. Das Credo eilt gleichsam über das *Crucifixus* – bei Bach eines der expressiven Hauptstücke – hinweg, wenngleich nicht ohne es durch einen höchst auffallenden Rhythmus zu markieren, und erst bei dem *Et sepultus est*, also nach dem Ende des Leidens selber, wird, wie im Gedanken an die Hinfälligkeit des Menschenwesens anstatt dessen an die *Passion Christi*, ein expressiver Schwerpunkt erreicht, ohne daß dem Kontrast des folgenden *Et resurrexit* jenes Pathos zugemessen wäre, das an der analogen Stelle bei Bach nach dem Äußersten greift. Nur ein Abschnitt, der denn auch der berühmteste des Werkes geworden ist, macht eine Ausnahme, das *Benedictus*, dessen Hauptmelodie gleichsam die *Stilisation* suspendiert. Das *Präludium* dazu ist ein Stück so abgründiger harmonischer Proportionen wie nur die zwanzigste *Diabelli-Variation*; die *Benedictus-Melodie* selber aber, die man nicht ohne Grund als *Eingebung* gerühmt hat, klingt an das *Variationsthema* des *Es-Dur-Quartetts* op. 127 an. Das ganze *Benedictus* gemahnt an jenen Brauch, den man spätmittelalterlichen Künstlern nachsagt: die an ihren *Sakramentshäuschen* irgendwo ihr eigenes Bild angebracht haben sollen, auf daß

sie nicht vergessen würden. Aber selbst das Benedictus bleibt der Peinture des Ganzen treu. Es ist abschnittsweise, nach „Intonationen“ gegliedert wie die anderen Stücke, und die Polyphonie umschreibt stets bloß als uneigentliche die Akkorde. Das wiederum hängt mit der planvollen thematischen Unverbindlichkeit des Kompositionsverfahrens zusammen: sie erlaubt es, die Themen imitatorisch zu behandeln und doch prinzipiell harmonisch zu denken, wie es dem homophonen Grundbewußtsein Beethovens und seiner Epoche entspricht: das Archaisieren möchte die Grenzen der Beethoven offenen musikalischen Erfahrung respektieren. Die große Ausnahme ist das *Et vitam venturi* des Credo, in dem Paul Bekker mit Recht den Kern des Ganzen erblickt hat, eine polyphon voll entfaltete Fuge, in Einzelheiten, zumal harmonischen Wendungen dem Finale der Hammerklaviersonate verwandt und auf große Entwicklung aus; darum melodisch auch ganz explizit und bis ins Extrem von Intensität und Stärke gesteigert; dies Stück wohl das einzige, dem das Epitheton des Sprengenden gebührt, nach Kompliziertheit und für die Ausführung das schwierigste, durch die Unmittelbarkeit der Wirkung aber neben dem Benedictus das leichteste.

Kein Zufall, daß der transzendierende Augenblick der Missa Solemnis sich nicht auf den mystischen Gehalt der Transsubstantiation, sondern auf die Hoffnung ewigen Lebens für die Menschen bezieht. Die Rätselfigur der Missa Solemnis: das ist der Einstand zwischen einer archaischen, die Beethovenischen Errungenschaften unerbittlich opfernden Verfahrensweise und einem menschlichen Ton, der gerade der archaischen Mittel zu spotten scheint. Jene Rätselfigur, die Verbindung der Idee des Menschlichen mit finsterner Ausdruckscheu, läßt vielleicht sich dechiffrieren durch die Annahme, es sei schon in der Missa selber ein Tabu spürbar, das dann ihre Rezeption bezeichnet: eines über der Negativität des Daseins, wie es nur aus Beethovens verzweifelter Willen zur Rettung abzuleiten wäre. Ausdrucksvoll ist die Missa überall dort, wo sie die Rettung anredet, wo sie buchstäblich beschwört; den Ausdruck schneidet sie meist dort ab, wo Übel und Tod im Messtext ihren Ort haben, und gerade durchs Verschweigen bezeugt sie die heraufdämmernde Übergewalt des Negativen; Verzweiflung durch die Scheu, sie laut werden zu lassen. Das *Dona nobis pacem* übernimmt gewissermaßen die Last des Crucifixus. Demgemäß werden auch die ausdrucksstragenden Mittel zurückgestaut. Ausdruckstragend ist nicht die Dissonanz, oder nur höchst selten, wie im Sanctus vor dem Allegroinsatz des *Pleni sunt coeli*; der Ausdruck heftet sich vielmehr ans Archaische, an kirchentonale Stufenfolgen, den Schauer des Gewesenen, so als wolle das Leiden in Vergängnis gerückt werden: expressiv ist in der Missa nicht das Moderne, sondern das Uralte. Die Idee des Menschlichen behauptet sich in ihr, verwandt dem späten Goethe, nur vermöge krampfhafter, mythischer Verleugnung des mythischen Abgrunds. Sie ruft die positive Religion um Hilfe, wie wenn das einsame Subjekt sich nicht mehr zutraute, von sich aus, als reines Menschenwesen, das andrängende Chaos von Naturbeherrschung und aufbegehrender Natur zu beschwichtigen. Zur Erklärung dessen, daß der bis zum äußersten emanzipierte, auf den eigenen Geist gestellte Beethoven zur über-

lieferten Form sich neigte, reicht der Rekurs auf seine subjektive Frömmigkeit so wenig hin wie umgekehrt die Bildungsphrase, seine Religiosität habe in dem Werk, das sich ja mit eifernder Disziplin dem liturgischen Zweck einordnet, übers Dogma zu einer Art allgemeiner Religiosität sich geweitet, und seine Messe wäre eine für Unitarier. Bekundungen subjektiver Frömmigkeit im Verhältnis zur Christologie jedoch hat das Werk unterdrückt. An der Stelle, wo die Liturgie das „Ich glaube“ unverrückbar diktiert, hat Beethoven, nach Steuermanns frappanter Beobachtung, das Gegenteil solcher Gewißheit ver-raten, indem das Fugenthema das Wort Credo wiederholt, so als müßte der Einsame durch dessen mehrmalige Anrufung sich selbst und den andern be-teuern, er glaube auch wirklich. Weder ist die Religiosität der Missa, wenn anders man ohne Scheu davon sprechen darf, die des im Glauben Geborgenen noch eine Weltreligion so idealistischen Wesens, daß sie zu glauben vom Subjekt nicht verlangte. Ihm geht es, in späterer Sprache ausgedrückt, darum, ob Ontologie, die objektive geistige Ordnung des Seins, überhaupt noch möglich sei; um ihre musikalische Rettung im Stande des Subjektivismus, und der Rückgriff auf die Liturgie soll sie bewirken wie nur beim Kritiker Kant die Anrufung der Ideen Gott, Freiheit und Unsterblichkeit. In seiner ästhe-tischen Gestalt fragt das Werk, was und wie vom Absoluten ohne Trug sich singen ließe, und darüber ereignet sich jene Schrumpfung, die es entfremdet und der Unverständlichkeit annähert; wohl gar weil die Frage, die es sich stellt, der bündigen Antwort auch musikalisch sich weigert. Das Subjekt in seiner Endlichkeit bleibt verbannt; der objektive Kosmos ist als verpflichten-der nicht länger vorzustellen; so balanciert die Missa auf einem Indifferenz-punkt, der dem Nichts sich annähert.

Ihr humanistischer Aspekt ist mit der akkordischen Fülle des Kyrie definiert und reicht bis zur Konstruktion des Schlußstücks, dem Agnus Dei, das ange-legt ist auf das *Dona nobis pacem* hin, die Bitte um inneren und äußeren Frieden, wie Beethoven, abermals in deutschen Worten, das Stück überschreibt, das noch einmal expressiv ausbricht nach der von Pauken und Trompeten allegorisch vorgestellten Kriegsdrohung. Schon bei dem *Et homo factus est* erwärmt sich die Musik wie unter einem Hauch. Das aber sind Ausnahmen: meist zieht sie sich in Stil und Ton trotz aller Stilisierung auf ein Unausge-sprochenes, Undefiniertes zurück. Resultante der in ihr einander widerspre-chenden Kräfte, ist dieser Aspekt wohl dem Verständnis am meisten im Wege. Undynamisch-flächig gedacht, gliedert sich die Missa gleichwohl nicht nach vorklassischen „Terrassen“, sondern verwischt vielfach die Konturen; kurze Einschreibungen münden oft weder ins Ganze noch stehen sie für sich allein, sondern verlassen sich auf ihre Proportion zu anderen Teilen. Der Stil ist dem Geist der Sonate konträr und doch nicht sowohl kirchlich-traditionell als säkular in einer rudimentären, aus der Erinnerung heraufgeholten Kirchen-sprache. Das Verhältnis zu ihr ist so gebrochen wie das zu Beethovens eigenem Stil, in entfernter Analogie der Stellung der Achten Symphonie zu Haydn und Mozart. Außer in der *Et-vitam-venturi*-Fuge sind auch die fugalen Partien nicht genuin polyphon, aber auch kein Takt homophon melodisch nach Art

des neunzehnten Jahrhunderts. Während die Kategorie der Totalität, die bei Beethoven durchaus den Primat innehat, sonst aus der Selbstbewegung der einzelnen Momente resultiert, wird sie in der Missa nur um den Preis einer Art von Nivellierung festgehalten: das allgegenwärtige Stilisierungsprinzip duldet kein wahrhaft Besonderes mehr und schleift die Charaktere ab bis zum Schulmäßigen hin; diese Motive und Themen entraten der Kraft des Namens. Der Mangel dialektischer Kontraste, die durch den bloßen Gegensatz geschlossener Satzteile substituiert sind, schwächt zuweilen dann auch die Totalität. Das zeigt sich besonders an den Satzschlüssen. Weil kein Weg durchmessen, kein Widerstand des Einzelnen überwunden ward, überträgt sich die Spur der Zufälligkeit auf das Ganze selber, und die Sätze, die nicht mehr in einem Ziel terminieren, das der Drang des Besonderen ihnen vorschrieb, enden vielfach matt, hören auf ohne die Verbürgtheit der Konklusion. All das bewirkt nicht nur, trotz äußerer Kraftentfaltung, ein Gefühl des Mittelbaren, das der liturgischen Bindung wie der kompositorischen Phantasie gleich fern gerückt ist, sondern jenes Enigmatische, das zuweilen, wie in den kurzen Allegro- und Prestostellen des Agnus, das Absurde streift.

Nach alldem könnte es scheinen, als wäre die Missa, charakterisiert in ihren Eigentümlichkeiten, auch erkannt. Aber das Dunkle, als dunkel wahrgenommen, wird noch nicht ohne weiteres hell; verstehen, daß man etwas nicht versteht, ist der erste Schritt zum Verständnis, nicht das Verständnis selber. Die angedeuteten Charakteristika mögen beim Hören sich bestätigen, und die Aufmerksamkeit, die auf sie sich konzentriert, mag desorientiertes Hören verhindern, aber sie allein gestatten es dem Ohr keineswegs, spontan einen musikalischen Sinn der Missa wahrzunehmen, der, wenn überhaupt, gerade in der Abwehr solcher Spontaneität sich konstituiert. Soviel jedenfalls ist ausgemacht, daß ihr Befremdendes nicht vor der bequemen Formel zergeht, es habe der autonome Komponist eine heteronome, seinem Willen und seiner Phantasie entrückte Form gewählt, und die spezifische Entfaltung seiner Musik sei dadurch verhindert worden. Denn offensichtlich hat Beethoven in der Missa nicht, wie es gewiß in der Musikgeschichte zuweilen sich ereignet, neben seinen eigentlichen Werken auch in einer entlegenen Gattung sich zu legitimieren gesucht, ohne daß diese dabei allzusehr belastet worden wäre. Vielmehr zeigt jeder Takt des Werkes ebenso wie die für Beethoven ungewöhnlich lange Dauer des Kompositionsvorgangs die insistenteste Anstrengung. Sie ist aber nicht, wie sonst bei ihm, an die Durchsetzung der subjektiven Intention gewandt, sondern an deren Aussparung. Die Missa Solemnis ist ein Werk des Weglassens, der permanenten Versagung; sie bereits rechnet zu jenen Bemühungen des späteren bürgerlichen Geistes, welche das allgemein Menschliche nicht mehr in der Konkretion besonderer Menschen und Verhältnisse zu denken und zu gestalten hofft, sondern durch Abstraktion, durchs Wegschneiden des Zufälligen gleichsam, durch das Festhalten an einer Allgemeinheit, die an der Versöhnung mit dem Besonderen irre ward. Die metaphysische Wahrheit wird in diesem Werk zu einem Residuum ähnlich wie in der Kanti-

schen Philosophie in der inhaltsleeren Reinheit des bloßen Ich denke. Dieser Residualcharakter der Wahrheit, der Verzicht aufs Durchdringen des Besonderen, verurteilt die Missa Solemnis nicht bloß zum Rätselhaften, sondern prägt ihr, in einem obersten Sinn, die Spur von Ohnmacht auf; von Ohnmacht nicht sowohl des mächtigsten Komponisten als eines geschichtlichen Standes des Geistes, der, was er hier zu sagen sich unterfängt, nicht mehr oder noch nicht sagen kann.

Was aber verhielt Beethoven, den unergründlich Reichen, bei dem die Kraft subjektiven Erzeugens bis zur Hybris des Menschen als Schöpfers sich steigerte, zum Gegenteil, zur Selbsteinschränkung? Sicherlich nicht die Psychologie der Person, die gleichzeitig mit der Missa und nach ihr die entgegengesetzte Möglichkeit bis zur äußersten Grenze durchmaß, sondern ein Zwang in der Sache, dem er, widerstrebend genug und doch mit aller Anspannung, gehorchte. Dabei nun stößt man doch auf ein Gemeinsames zwischen der Missa und den letzten Quartetten in ihrer geistigen Zusammensetzung; Gemeinsamkeit dessen, was sie allesamt vermeiden. Der musikalischen Erfahrung des späten Beethoven muß die Einheit von Subjektivität und Objektivität, das Runde des symphonischen Gelingens, die Totalität aus der Bewegung alles Einzelnen, kurz eben das verdächtig geworden sein, was den Werken seiner mittleren Zeit ihr Authentisches verleiht. Er durchschaut die Klassik als Klassizismus. Er lehnt sich auf gegen das Affirmative, unkritisch das Sein Bejahende in der Idee der klassischen Symphonik; jenen Zug, den Georgiades in seiner Arbeit über das Finale der Jupiter-Symphonie festlich nannte. Er muß das Unwahre im höchsten Anspruch der klassizistischen Musik gefühlt haben: daß der Inbegriff der gegensätzlichen Bewegung alles Einzelnen, das in jenem Inbegriff untergeht, Positivität selber sei. An dieser Stelle hat er über den bürgerlichen Geist sich erhoben, dessen musikalisch höchste Manifestation sein eigenes *œuvre* bildet. Etwas in seinem Ingenium, das Tiefste wohl, weigerte sich, was unversöhnt ist, im Bilde zu versöhnen. Musikalisch dürfte das sich konkretisiert haben in einer dämmernden Empfindlichkeit gegen durchbrochene Arbeit und Durchführungsprinzip. Sie ist verwandt dem Widerwillen, den das entwickelte dichterische Sensorium gerade in Deutschland früh schon angesichts dramatischer Verwicklung und Intrige ergriff; ein erhaben plebejischer, dem Höfischen feindlicher Widerwille, der mit Beethoven erstmals in die deutsche Musik drang. Der Intrige auf dem Theater haftet stets ein Läppisches an. Ihre Betriebsamkeit wirkt wie von oben, vom Autor und seiner Idee her veranstaltet, aber von unten, den dramatischen Personen her, nie ganz motiviert. Die Betriebsamkeit der thematischen Arbeit mag für Beethovens reifes Komponistenohr angeklungen sein an die Machinationen der Höflinge in Schillerstücken, an kostümierte Gattinnen, erbrochene Schatullen und entwendete Briefe. Es ist, das Wort recht verstanden, ein Realistisches in ihm, das sich mit an den Haaren herbeigezogenen Konflikten, manipulierten Antithesen nicht zufrieden gibt, wie sie in allem Klassizismus die Totalität stiften, die übers Einzelne hinweg sich durchsetzen soll, aber in Wahrheit diesem wie mit einem

Machtspruch aufgezwungen wird. Male dieser Willkür lassen sich an den entschlossenen Wendungen der Durchführungen noch in der Neunten Symphonie aufspüren. Der Wahrheitsanspruch des letzten Beethoven verwirft den Schein jener Identität des Subjektiven und Objektiven, der fast eins ist mit der klassizistischen Idee. Es erfolgt eine Polarisierung. Einheit transzendiert zum Fragmentarischen. In den letzten Quartetten geschieht das durch das schroffe, unvermittelte Nebeneinanderrücken kahler, spruchähnlicher Motive und polyphoner Komplexe. Der Riß zwischen beidem, der sich einbekennt, macht die Unmöglichkeit ästhetischer Harmonie zum ästhetischen Gehalt, das Mißlingen in einem obersten Sinn zum Maß des Gelingens. Auch die Missa opfert auf ihre Weise die Idee der Synthesis, aber nun, indem sie dem Subjekt, das nicht mehr von der Objektivität der Form geborgen ist, aber auch nicht diese aus sich heraus bruchlos hervorbringen kann, gebieterisch den Eingang in die Musik verwehrt. Für ihre menschliche Allgemeinheit ist sie bereit, damit zu zahlen, daß die einzelne Seele schweigt: vielleicht schon sich unterwirft. Das, nicht die Konzession an kirchliche Überlieferung oder der Wille, den Erzherzog Rudolf, seinen Schüler, zu erfreuen, dürfte zur Erklärung der Missa Solemnis geleiten. Aus Freiheit zediert sich das autonome Subjekt, das anders der Objektivität nicht mehr sich mächtig weiß, an die Heteronomie. Pseudomorphose an die entfremdete Form, in eins mit dem Ausdruck von Entfremdung selber, soll leisten, was anders nicht mehr zu leisten wäre. Mit dem gebundenen Stil wird experimentiert, weil die formale bürgerliche Freiheit als Stilisationsprinzip nicht zureicht. Die Komposition kontrolliert unermüdlich, was unter solchem, von außen gesetztem Stilisationsprinzip vom Subjekt eben noch zu füllen, was ihm möglich sei. Rigoroser Kritik verfällt nicht nur jede Regung, die das Prinzip bestritte, sondern auch jede konkretere Fassung der Objektivität selber, die sie zur romantischen Fiktion degradierte, wo sie doch, sei es auch als Skelett, real, tragfähig, scheinlos geraten soll. Diese doppelte Kritik, eine Art permanenter Selektion, zwingt der Missa ihren distanzierten, umrißhaften Charakter auf: er bringt sie trotz des vollen Klangs in so rigorosen Gegensatz zur sinnlichen Erscheinung wie die asketischen letzten Quartette. Das ästhetisch Brüchige der Missa Solemnis, der Verzicht auf sinnfällige Gestaltung zugunsten einer fast kantisch strengen Frage nach dem, was überhaupt noch möglich sei, korrespondiert bei trügend geschlossener Oberfläche den offenen Rissen, welche die Faktur der letzten Quartette hervorkehrt. Die Tendenz zu einem hier selbst noch gebändigten Archaisieren aber teilt die Missa mit dem Spätstil fast aller großen Komponisten von Bach bis Schönberg. Sie haben alle, Exponenten des bürgerlichen Geistes, dessen Grenze erreicht, ohne sie doch je in der bürgerlichen Welt aus eigenem übersteigen zu können; sie alle mußten, am Leiden ihrer Gegenwart, Vergangenes heraufholen als Opfer an die Zukunft. Ob bei Beethoven dies Opfer fruchtete; ob der Inbegriff des Fortgelassenen in der Tat die Chiffre eines erfüllten Kosmos ist, oder ob, wie in den Rekonstruktionsversuchen von Objektivität danach, schon die Missa scheiterte, darüber wäre zu urteilen erst, wenn die geschichtsphilosophische Reflexion über das Gefüge des Werkes eindringe bis in seine innersten

kompositorischen Zellen. Daß jedoch heute, nachdem das Durchführungsprinzip geschichtlich bis zu Ende getrieben ward und sich überschlug, die Komposition ohne jeden Gedanken an die Verfahrensweise der Missa zur Schichtung von Abschnitten, zur Artikulation nach „Feldern“ sich veranlaßt sieht, ermutigt dazu, Beethovens Beschwörungsformel vom größten seiner Werke doch für mehr zu nehmen als bloß für Beschwörung.

WILLIAM BUTLER YEATS / FEGEFEUER

Ein Einakter

PERSONEN: EIN JUNGE
EIN ALTER MANN

SCHAUPLATZ: *Vor der alten Brandruine eines Hauses und einem kahlen Baum neben ihr im Hintergrund.*

DER JUNGE Haustür, Hüttentür,
 Hierhin und dorthin, Tag und Nacht,
 Bergauf, bergab, den Packen geschultert,
 Dich reden hören!

DER ALTE Sieh's an, dieses Haus!
 Ich denk' noch der Witze und Anekdoten,
 Möcht' mich erinnern, was eines Tages,
 Mitte Oktober, der Haushofmeister
 Einem betrunkenen Wildhüter sagte,
 Aber ich kann's nicht. Und wenn nicht ich,
 Kann's keiner von den Lebenden mehr.
 Wo sind die lustigen Geschichten,
 Die witzigen Scherze eines Hauses,
 Dessen Schwelle nun einen Schweinestall flickt?

DER JUNGE Du bist diesen Weg schon einmal gekommen?

DER ALTE Das Mondlicht fällt auf diesen Weg,
 Ein Wolkenschatten auf das Haus,
 Und das ist symbolisch! Betrachte den Baum!
 Wem gleicht er?

DER JUNGE Einem albernem Alten.

DER ALTE Er gleicht – ganz gleich, wem er gleicht.
 Ich sah ihn, ein Jahr ist's, kahl wie jetzt,
 So hab' ich ein beßres Gewerbe erwählt.
 Ich sah ihn schon vor fünfzig Jahren,
 Bevor der Blitz ihn gespalten hatte:
 Grünes Laub, reifes Laub, fett wie Butter,
 Fülligstes Leben. Geh hinein und
 Sieh nach! Denn jemand ist in dem Haus.
Der Junge stellt den Packen ab und tritt unter die Haustür.

DER JUNGE Niemand ist hier.

DER ALTE Es ist jemand da.

DER JUNGE Die Böden sind weg, die Fenster leer
Und, wo das Dach sein sollt', ist der Himmel,
Und hier ist ein Stückchen Eierschale
Aus einem Dohlennest.

DER ALTE Dennoch gibt's welche,
Die fragen nicht, was schwand, was blieb:
Die Seelen, die aus dem Fegfeuer wieder-
Kehren zu Wohnstätten und vertrauten
Orten.

DER JUNGE Du spinnst schon wieder.

DER ALTE Sie leben

Ihre Vergehen abermals,
Und nicht nur einmal, viele Male;
Sie wissen endlich alle Folgen
Jener Vergehen, sei's für andre
Oder sich selbst; wenn für andre, so helfen
Diese vielleicht, denn enden die Folgen,
Muß auch der Traum zu Ende sein;
Doch wenn für sich, ist Hilfe nur
In ihnen selbst zu finden und in
Der Gnade Gottes.

DER JUNGE Jetzt hab' ich's satt!

Red mit den Dohlen, wenn du reden mußt!

DER ALTE Bleib! Setz dich hier auf diesen Stein.

Das ist das Haus, in dem ich geboren bin.

DER JUNGE Das Herrnhaus, das alte, das niederbrannte?

DER ALTE Es hat meiner Mutter gehört, deiner Großmutter,

Alles, das Gut und die ganze Umgebung,

Ställe und Zwinger, Pferde und Hunde.

Sie hatte ein Pferd in Kildare beim Trainer

Und traf so meinen Vater, der dort

Ein Reitknecht war. Sie sah ihn an und

Nahm ihn zum Mann. Ihre Mutter hat nie

Wieder ein Wort mit ihr gesprochen,

Und das war recht.

DER JUNGE Was recht, was unrecht!

Mein Großvater kriegte das Mäd'el und's Geld.

DER ALTE Sah ihn bloß an und hat ihn geheirat't,

Und er vertat alles, was sie besaß.

Das Schlimmste erfuhr sie nie, denn sie ist

Bei meiner Geburt gestorben. Doch jetzt,

Jetzt weiß sie alles, weil sie tot ist.

Große Leute lebten und starben

In diesem Haus. Kapitäne, Richter,

Parlamentarier und Gouverneure,

Oberste und, vor langer Zeit, Männer,
Welche bei Aughrim und am Boynefluß
Gefochten hatten. Manche, die in
Regierungsgeschäften nach London, nach Indien
Gegangen waren, kamen heim,
Um hier zu sterben, oder kamen
Von London jedes Frühjahr, den Park
In Blüte zu sehen. Sie hatten die Bäume
Geliebt, die er nun fällte, um seine
Spielschulden zu bezahlen oder
Das Geld zu verwetten oder für Wein
Und Weiber zu verschwenden. Sie
Hatten das Haus geliebt und alle
Seine verzweigten Gänge. Doch er
Tötete es. Ein Haus zu töten,
Wo große Männer erwachsen, weibten
Und Kinder zeugten und starben, erklär' ich
Hier für ein Kapitalverbrechen.

DER JUNGE Herrgott, hattest du aber Glück!
Feines Gewand, vielleicht auch ein feines,
Rassiges Reitpferd.

DER ALTE Damit er mich
Auf seiner Stufe könnt' halten, hat er
Mich nie zur Schule gehen lassen.
Doch manche liebten mich gleichsam halb,
Um meiner Mutter Hälfte willen;
Die Frau eines Försters lehrte mich lesen,
Und ein Kurat, ein kathol'scher, Latein.
Im Haus waren viele alte Bücher,
Viele in schönem französischem Einband
Des achtzehnten Jahrhunderts, alte
Und neue, viele Tonnen von Büchern.

DER JUNGE Was für 'ne Bildung gabst du denn mir?

DER ALTE Wie sie sich schickt für einen Bankert,
Den ein Hausierer der Tochter eines
Kesselflickers machte im Straßengraben.
Als ich dann sechzehn Jahre alt war,
Da hat mein Vater im Rausch das Haus
In Brand gesteckt.

DER JUNGE Aber das ist genau
Mein jetziges Alter, sechzehn Jahre.

DER ALTE Und alles verbrannte, Bücher und alles.

DER JUNGE Ist, was ich auf der Landstraße hörte,
Die Wahrheit: daß du ihn getötet hast
In dem brennenden Haus?

Die Treppe hinauf; sie führt ihn in
Ihr eigenes Zimmer, und das wird nun
Zur Hochzeitskammer. Das Fenster ist wieder
Gedämpft erhellt.

Laß dich nicht
Berühren von ihm! Es ist nicht wahr,
Daß in der Trunkenheit ein Mann
Kein Kind zu zeugen vermag; und wenn
Er dich berührt, so muß er zeugen,
Und du mußt gebären – seinen Mörder.
Taub! Beide taub! Und wenn ich Kies
Ans Fenster würfe, sie würden's nicht hören.
Und das beweist, ich bin von Sinnen.
Doch dies ist die Frage: Sie muß alles
In jeder Einzelheit wiedererleben,
Von Reue dazu getrieben, aber
Kann sie die Paarung von neuem vollziehen
Und keinen Genuß darin finden, und
Wenn nicht – wenn beides, Lust und Reue,
Dabeisein müssen – welche ist größer?
Mir fehlt die Schulung, geh, hol Tertullian!
Wir, er und ich, wir wollen die Frage
Entwirren, während die zwei dort oben
Mich zeugen.

Komm her! Komm sogleich zurück!
So? Hast dich also davonstehlen wollen
Mit meinem Geldbeutel in den Fingern?
Glaubtest, ich könnt' beim Reden nicht sehen,
Und hast in dem Packen danach gestöbert.
Das Licht in dem Fenster ist langsam erloschen.

DER JUNGE Du hast mir nie mein recht's Anteil gegeben.

DER ALTE Hätt' ich's getan, jung wie du bist,
Hätt'st du es bloß vertrunken, verpraßt.

DER JUNGE Und wenn auch! Ich hatte ein Recht, es zu kriegen
Und's auszugeben, wie's mir beliebt.

DER ALTE Den Beutel her ohne Widerrede!

DER JUNGE Ich will nicht.

DER ALTE Ich breche dir die Finger.

*Sie ringen um den Beutel. Dabei fällt der zu Boden, und das Geld
verstreut sich. Der Alte taumelt, fällt aber nicht. Sie stehn und sehen
einander an. Das Fenster erhellt sich. Ein Mann wird darin sichtbar,
der Whisky in ein Glas schenkt.*

DER JUNGE Wenn aber ich nun dich etwa umbrächt'?
Hast meinen Großvater umgebracht,

Weil *du* jung warst und *er* alt.
Heute bin ich jung, und du bist alt.

DER ALTE *auf das Fenster starrend*

Sah besser aus jene sechzehn Jahre –

DER JUNGE Was brummelst du da?

DER ALTE Jünger – und doch

Hätte sie wissen sollen, daß er

Nicht ihre Art war.

DER JUNGE Was? Sprich lauter!

Der Alte weist auf das Fenster.

Mein Gott! Das Fenster ist erhellt,

Und jemand steht daran, obzwar

Die Dielen alle weggebrannt sind.

DER ALTE Das Fenster ist erhellt, weil mein Vater
Nach einem Glas sucht für seinen Whisky.

Er lehnt dort wie ein wildes Tier.

DER JUNGE Ein toter, ermordeter Mann, und lebt!

DER ALTE „Dann kam der Brautschlaf über Adam“;

Wo hab' ich das nur gelesen?

Und doch

Lehnt nichts dort im Fenster als nur der Eindruck

Auf meiner Mutter Gemüt; da sie tot ist,

Ist sie allein in ihrer Reue.

DER JUNGE Ein Leib, der nur ein Bündel Knochen,

Noch ehe ich geboren war!

Entsetzlich! Gräßlich!

Er bedeckt die Augen mit der Hand

DER ALTE Das Tier dort wüßte

Von nichts, da es selber nichts ist. Würd' ich

Unter dem Fenster jemand töten,

Es wendete nicht mal den Kopf.

Er ersticht den Jungen.

Meinen Vater

Und meinen Sohn mit demselben Messer!

Das bringt's zu Ende – so – so – so –

Er sticht immer wieder zu. Das Fenster wird dunkel.

„Schlaf, Kindchen, schlaf, dein Vater ist ein Graf,

Deine Mutter ist eine gnädige Frau . . .“

Nein, das hab' ich wo gelesen,

Und säng' ich, müßt's für die Mutter sein,

Doch mir fehlt's an Reimen.

*Auf der Bühne ist es dunkel geworden, nur der Baum
steht in weißem Licht.*

Betracht diesen Baum!

Er steht dort wie eine geläuterte Seele,

Ein einziges kaltes, sanft strahlendes Licht.
Geliebte Mutter, das Fenster ist wieder
Dunkel, doch du bist im Licht, denn allen
Folgen hab' ich ein Ende gemacht.
Ich hab' diesen Jungen hier getötet,
Denn wär' er zum Mann herangewachsen,
Hätt' er einer Frau gefallen, gezeugt,
Und so die Befleckung weitergegeben.
Ich, ein widriger alter Mann,
Bin harmlos. Sobald ich dieses Messer
In die Erde gesteckt und rein und blank
Hervorgezogen hab' und das Geld da
Zusammengelesen ist, will ich weg
In eine ferne Gegend und dort
Meine alten Witze neuen Menschen
Erzählen.

Er reinigt das Messer und beginnt die Geldstücke aufzulesen.

Hufschläge! Gütiger Gott,
Wie schnell es wiederkehrt – trapp-trapp –
Ihr Geist hält diesen Traum nicht auf.
Zweimal ein Mörder, und alles vergebens,
Sie muß diese tote Nacht beleben,
Nicht einmal, nein, vielmals!

O Gott, erlöse
Die Seele meiner Mutter aus ihrem Traum!
Ein Mensch vermag nichts mehr. Stille das Elend
Der Lebenden und die Reue der Toten!

Von Norden kommend, erreicht der Nachtexpress zum Morgen Passau. Die feuchte Schwere des Küstenlandes noch in den Gliedern, öffne ich das Schlafwagenfenster. Leichte, milde Luft strömt herein. Wir fahren an der Donau entlang, an der schönen, so gar nicht blauen Donau. Sie fließt in einem gelassenen, mächtigen Rhythmus breit dahin, grau und gelblich wie nach einem gerade abgezogenen Gewitter.

In Passau kommen die bayrischen und österreichischen Grenz- und Zollbeamten in den Zug. Sie überbieten sich an Rücksicht und Höflichkeit. Ich sage dem Wiener Schlafwagenkontrolleur meine Bewunderung für die wetteifernde Freundlichkeit der Bayern und Österreicher.

„Wir sind halt zümlich gleich“, meint er. „Außer dem Charme.“

Er ist ein hübscher Bursch. Ein voralpiner Typus. Dunkle Haare, langgezogene, dicke schwarze Brauen über blauen Augen. Er durfte schon sich selber gefallen. Die ganze Fahrt über trug er sich wie ein Abgesandter der Wiener liebenswerten Dienstbarkeit und Hilfsbereitschaft. Es ist angenehm, wenn Menschen, deren Dienste wir in Anspruch nehmen, uns die Illusion geben, daß sie sich zu einer gewissen Loyalität verpflichtet fühlen und nicht nur das Geld das Band ist, welches uns flüchtig mit ihnen verknüpft.

Die Weiterfahrt verläuft gemächlich. Der Lokalverkehr hat sich an unsern Zug gehängt. Hinter Ybbs streifen wir noch einmal das breite bleigraue Band der Donau. Von dem Granitblock über dem Strom grüßt das Stift Melk in seiner großartigen Bindung von Fluß, Fels und Architektur. Die Bahn umgeht die eng gewundenen Talstrecken der Donau, und wir fahren in das anmutige Revier des Wienerwaldes ein. Kraftvoll bewaldete Höhen und gartenhafte Hügel ordnen in sanft geschwungenen Bewegungen die Landschaft. Felder und Auen, weit und milde geböscht, staffeln sich den Hang hinauf. Im Wohlklang zwischen Erdform und Häuserkubus schmiegen sich Dörfer und Villen in das Gelände. Die grünen Flächen und Bestände werden schmaler, die Häuser rücken näher zusammen. Wien wächst uns entgegen.

Die Stadt empfängt den Reisenden vom Westen auf einem Bahnhof der neuen Architektur. Keine qualmdurchzogene, rauchgeschwärzte Riesenhalle mehr, wie das Zeitalter der Dampfmaschine sie nicht ohne Gefühl für Sicherheit und Geborgenheit konstruierte. Etwa ein Dutzend Bahnsteige, jeder einzelne unter einem kurzen, flachen Satteldach, laufen senkrecht auf den Bahnhofsbau zu. Ich brauche nicht zu drängeln und anzustehen. Es gibt keine Sperre. Auf breiter Treppe steigt man zu einer sehr hohen hellen Halle hinab, einem weitläufigen Audienzsaal von sachlicher Selbstgewißheit und schlichter Würde. Ein trefflicher Raum für den erwartungsvoll erregten Ankömmling, um sich zu sammeln und zu beraten. Der weithingestreckte Bahnhofsplatz, eigentlich nur ein Teil des boulevardartigen „Gürtels“, ist unübersichtlich, ungeschlossen, ohne wirkliche Prospekte. Gleich um die Ecke treffe ich auf eine Plastik, keine Gestalt als Träger des tektonischen Gedankens, sondern ein axiales

Gestänge, dessen Glieder sich mit artikulierender Kraft in den Raum schwingen. Ich kann mir nicht schlüssig werden, was es bedeuten mag, und frage einen Wachmann, der sich in der Nähe langweilt:

„Bitte, das ist die Bewegung.“

„Ach so, die Bewegung“, wiederholte ich wohl nicht sehr einsichtsvoll. Da hebt er den Arm, und seine Hand zieht im Wellenschlag die expressiven Linien des Gliedergerüsts nach:

„Als ob's herunterlaufen möchte'.“

Wie augenfällig und überzeugend. Der einschmeichelnde Ortsgeist hat mich angeredet. Der wienersische Sinn für das gesprochene Wort, für die mimische Gebärde einer Aussage.

Genug. Man hängt sich nicht an den „Gürtel“. Rasch in den inneren Kern der Stadt, in das historische Zentrum. Es ist ein Baugebilde, wie es auf der Welt nicht noch einmal gibt, wie auch Paris es nicht hat. In diesem geschichtlichen Bezirk liegen die wichtigsten Kirchen, zahlreiche herrliche Paläste und charaktervolle Bürgerhäuser. Der von Jahrzehnten geformte Geist, den diese Gassen und Plätze atmen, strahlt immer noch über das ganze Weichbild der Stadt aus.

Welch Glück, daß dieses schöne und ehrwürdige Gut erhalten und durchgetragen ist. Welch ein Wohlgefühl, wieder in den Krümmungen der Gassen herumzulaufen, sich in Durchgängen und Höfen zu verlieren, das Erinnerungsbild nicht zerstört zu finden. Die Einwirkungen des Krieges sind fast restlos getilgt. Meist auf eine tüchtige, unauffällige Art. Tagesmoden wie vorgebeugte Glaskästen, willkürliche Unregelmäßigkeiten und Kurven sind selten. Die organische Bindung der Maßverhältnisse von alt und neu ist gewahrt. Nur der Stephansdom ist mit einem scheußlichen grellweißen Neubau konfrontiert. Für Schweifende und Schwärmende hat die Wiener Gastfreundschaft reizend vorgesorgt. Jede alte Kirche, jedes alte Palais oder Bürgerhaus trägt ein weißes Schild: „Wien – eine Stadt stellt sich vor.“ Und über dieser Empfehlung finden sich die geschichtlichen Angaben über Errichtung, Zweck und Besitz des Baus. Damit man aber ja nichts übersehe, winkt eine Garbe weithin leuchtender weiß-roter Fähnchen über jedem Schilde den Wißbegierigen herbei, und aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses wird ein Gegenstand der Emotion.

Der Pförtner läßt mich freundlich zu einem verbotenen Rundgang ein. Ich trete in die Durchfahrt mit dem Treppenhause, einem aufsteigenden Raumgebilde, welches bei den bedeutenden Beispielen in Kurve und Kuppel den Tanz der Anmut fortsetzt. In den Sälen und Zimmern sitzen Behörden und Gesellschaften, aber das Seigneurale und Ehrwürdige des gepflegten alten Baus behauptet sich gegen die Vermassung durch Akten und Schreibmaschinen.

Steigt man eine dieser prachtvollen breiten Treppen hinauf, verweilt auf den Podesten, angelegt wie zum Theaterspielen, ist man beglückt durch das Gefühl eines sorgenlosen Verfügens über den Raum. Die Abwesenheit des Erwerbsinnes hat solche Schöpfungen hervorgezaubert. Es ist das Unökonomische

und Unrationelle, der Aufwand und der Überfluß, welche eine Aura des Festlichen und Feierlichen verleihen.

Die Übertragung der äußerlichen Formbeziehungen und rationalen Nützlichkeitsabwägungen des Funktionalismus auf den Feiertagsbau des Theaters trägt daher den Keim des Mißlingens in sich. In einem Theater müssen Laren wohnen können, sonst hat es – banal gesprochen – keine Atmosphäre.

Wien war daher gut beraten, als es den Mut und die Besonnenheit hatte, dem feierlich Bestandenen und festlich Bewährten das Leben zu erhalten. Oper und Burgtheater sind in ihren alten Monumentalformen des Ring-Historismus wiederaufgebaut. Entsprechend ist im Innern, in den raumverschwenderischen Treppenanlagen, in den prächtigen Galerien und Foyers, im Zuschauerraum, auch dort, wo modern ergänzt und erneuert werden mußte, das Fluidum erhalten geblieben, das vom Hause auf den Zuschauer überströmt. Das alte Ringtheater – im Burgtheater in einem kräftigen Farbendreiklang von Weiß, Gold und Rot restauriert – erweist mit seiner feiertäglichen und geselligen Verzauberung seine ganze Lebensüberlegenheit gegenüber dem modischen Experiment der vorgezogenen Schubkästenlogen mit dem Gefälle ins Parkett. Eine geläuterte Baugesinnung schließt das Neue ein und das Restaurative nicht aus. Nur wo das Neue mit halbem Glauben unternommen wird, wird das Alte leichttherzig drangegeben.

Ein ausgeprägter Sinn für das Ganze hat der reich dekorierten, renaissancestischen Oper an Stelle des zerstörten Heinrichshofes einen glatten modernen Sachbau gegenübergestellt und sie in einer kontrapunktischen Spannung zusammengeschlossen. Der Neubau, ein klar disponierter Längskubus von harmonischen Verhältnissen, schwebt nicht auf den vielbeliebten Stelzen, sondern steht mit einem Arkadengeschoß auf der festgegründeten Erde und wendet seine plane Front der prunkvoll bewegten Opernfassade zu.

Aber zwischen diese Konfrontierung des Neuen mit dem Restaurativen hat Wien seinen großzügigsten und modernsten Einfall in die Erde versenkt: die sogenannte Opernpassage, einen Rundplatz unter dem bedrängtesten Kreuzungspunkt der Stadt. Verkehrstechnisch nur ein Fußgängertunnel, städtebaulich einer der originellsten Plätze der Welt. Ein unterirdisches Rondell, getragen von zwei Reihen kurzer, kompakter Säulen. In der Mitte das Rondo eines Büfett-Restaurants, um das sich in konzentrischen Kreisen Tischchen und Stühle gruppieren. Ringsum an der Peripherie des rond-point Läden des täglichen Bedarfs. Über sechs Rolltreppen strömen vom frühen Morgen bis tief in die Nacht die Menschenwellen herunter und fließen hinauf. Man läuft fasziniert auf dem Platz herum, steht vor den Auslagen der schmucken Läden, setzt sich zu einem Kaffee nieder und bestaunt und besinnt diesen weltstädtischen Menschenkessel, in dem es von einem ewigen An- und Abschwellen brodelt. Die runde Toleranz des Platzes verträgt sich mit jedermann, mit den Würdigen und Korrekten, mit den Stromern und Zwielfichtigen, auf deren jugendlichen Personalien das kontrollierende Auge der Wachleute haftet. Alles scheint zu kommunizieren. Man fühlt sich aufgefordert, nach rechts und links Gespräche zu beginnen. Das Ganze atmet etwas Basarhaftes, Levantini-

ches. Merkwürdig, wie man so auf dem suburbanen, modernsten Platze Wiens an dasselbe erinnert wird wie im Aufblick zu den geschichtsträchtigen Palästen und Denkmälern oben, an den Charakter Wiens als Vorhof zum Osten.

Sowenig wie Napoleon erlaubte, die Mauern von Pistoja zu schleifen, weil in der Enge der Umgürtung die Schönheit der Stadt bestände, so wenig hat sich auch Wien bislang durch das törichte Schlagwort vom Vorrang des Verkehrs drängen lassen, den kostbaren Organismus seiner inneren Stadt anzutasten.

Wien kann man sich nur von seinem Inneren her erwandern. Die seltsamen Leute, die sich auf hochbeladenen Karren darin herumfahren lassen, sehen es nicht, sie passieren es nur. Dieses Innere ist keine City, die um sechs Uhr nachmittags ausstirbt, Wien hat keine City, sowenig wie es ein Vergnügungsviertel hat. Denn der Volksprater hat kein Volk mehr und ist zu einem tristen Rummelplatz unter dem gespenstigen Riesenrad abgesunken. Aber auf der Kärntnerstraße bewegt sich bis in die Nachtstunden unter buntfunkelnden Lichtreklamen eine sinnlich-lässige Menge auf und ab flutender Menschen mit Augen, die andere Augen suchen. Die mondänen Stätten nächtlicher Lebensfreuden ducken sich zwischen den Palästen in den engen Seitengassen wie Bettler vor der Würde hoher Herren, als ob sie sich entschuldigen wollten, daß sie hier vorkommen. Aber was tut man nicht halt alles für die Fremden. Wenn hier die Busse „Vienna by night“ ihren Inhalt für Wiener stripteases ausspeien, läßt sich platterdings nichts Deplacierteres vorstellen. Hingegen hat sich eine alte Tradition der Kärntnerstraße erhalten: die Damenwelt, welche dort ihrem aufopferungsvollen Beruf nachgeht. Sie ist in Kleidung und Auftreten nicht mehr so aggressiv wie einst. Und es ist bemerkenswert, daß auch auf diesem Gebiete die Sitten eines europäischen gemeinsamen Marktes sich durchsetzen. Wie ihre Pariser Kolleginnen geben sie sich das Air und Ansehen puritanischer Amerikanerinnen, welche vor dem Schlafengehen noch einen kleinen Verdauungsspaziergang unternehmen.

Wie denn überhaupt alles in dieser Stadt nicht so vordringlich ist wie bei uns. Auch das Wiener Wirtschaftswunder schreitet nicht so laut und eilig aus, ist in seinen Erscheinungen bescheidener, diskreter und leiser. Nicht alle Menschen rasen mit geschwellten Mappen umher. Nicht aus allen Sesseln der Hotelhallen quellen geschäftsberedete Männer von der Art, wie Cäsar sie um sich sehen wollte. Man flaniert noch in Wien. Man sitzt auch noch in den Kaffeehäusern, um deren Untergang soviel düsteres Wehklagen ist. Aber als Freunde des Schauspielerischen lieben die Wiener Superlative. Die neuen Espressos haben nämlich manches Erfreuliche gebracht. Zunächst haben sie die Klausur des Kaffeehauses gesprengt, wo man von der Straße abgeriegelt hinter einem Geländer mit Blumentöpfen und Efeu in dem „Schani-Garten“ saß. Man wollte ja nicht sehen, sondern Zeitung lesen. Die Espressos haben diese Barriere durchbrochen und, wo es nur irgend angeht, ihre Tische und Stühle auf die Straße gestellt. Man liest nicht mehr, man schaut. Der lebendige Mitmensch ist ja immer noch interessanter als seine gebrochene Widerspiegelung in einer Zeitung. Man braucht auch keine Geheimwissenschaft mehr, um zwischen „Kapuziner“, „Einspänner“, „Mélange“, „Schale Gold“ das Ge-

wünschte zu treffen. Man unterscheidet nur noch „Espresso“ und „gebrühten Kaffee“, wozu als Spezialität geschlagene Milch serviert wird, nicht zu wechseln mit Schlagobers. Und last not least – im Kaffeehaus herrscht die unbefangene Unart der Kellner, im Espresso die unbefangene Grazie netter, hübscher Madln. So behält auch die Luft des Espresso ein gesundes Aroma von Eigenständigkeit.

Man kann beim Wiederschmecken der Wiener Küche nichts Neues zu ihrem Lobe sagen. Kulinarische Genußfreudigkeit ist eine alte Konstante des Wiener Volkscharakters. Schon Äneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., notierte als Sekretär des Kaisers Friedrich III.: „Die Wiener denken nur an den Magen und ans gute Essen.“ Wohl uns. Denn die Mehlspeisen sind so köstlich wie eh und je. Und der Tafelspitz mit Kren, das gekochte Rindfleisch, ein zartes und saftiges Weltwunder. Geheimnisvolle Mächte müssen zwischen der Lieblichkeit des Fleisches, der Sanftmut der Matten und den weichen Diphthongen der Hirten walten und wirken. Pannwitz hat einmal vor vielen Jahren – ich weiß nicht mehr wo – Erhellendes über den Zusammenhang von Nahrung, Landschaft und menschlichem Charakter gesagt.

Auch an die Landweine, denen die warme Anmut der Wienerwaldabhänge die irdene Köstlichkeit der Frankenweine leiht, ließen sich solche artigen Betrachtungen anschließen.

Der Heurige hingegen scheint mir eine parodistische Erfindung von Nestroy: „Einen Jux will er sich machen.“ Nämlich mit den Fremden, welche die herbe, entsetzlich saure Diabetikermmedizin nach der Propagandavorschrift einnehmen. Nach meinen Grinzinger Erfahrungen lassen sich die Wiener einen alten geben und haben ihren Spaß an den Fremden, die sich die Heurigenlustigkeit gegenseitig vormachen. Der Charme würde ja fad werden, wenn nicht auch „a bissel Falschheit dabei“ wäre.

Der Wiener hat sich noch nicht überspielen lassen. Die Fremden, so viele ihrer auch immer sein mögen, halten noch nicht einzelne Straßen und Quartiere besetzt wie in Paris. Auch in Wien stellen die Amerikaner mit Europarundreiseblick das stärkste Kontingent. Man erkennt sie leicht an ihren praktischen Hemden, krawattenlos, simultan für Tag und Nacht. Gewissermaßen eine Parallelerfindung zu der Tagnachtlampe des Herrn v. Korf, des Freundes von Palmström, bei der es „finster wird am hellerlichten Tage“.

Fremdenzusammenballungen entstehen nur dort, wo an den programmatischen Sehenswürdigkeiten Gesellschaftsreisen kollektiv und geölt abgeladen werden wie am Schloß Schönbrunn. Es läßt die Besucher, zu Nationalmannschaften zusammengepreßt, nur durch einen kleinen Teil seiner Räume strömen. Der deutsche Führer ergötzt durch ausgesuchte Proben des Wiener Dialekts. Wenn er von der Kaiserin Maria Theresia spricht, sagt er „die Marietheres“. Lieb, herzlich und so gegenwartsnah. Man erwartete, daß eines der Zimmer, von denen wir nicht Kenntnis nehmen durften, sich öffnen und die Apostolische Majestät uns zur Jause bitten würde.

Im Park treten die architektonischen Prinzipien des Schlosses in den Freiraum. Er ist eine Leistung gegen die Natur, Regelung und Lenkung des Elementaren,

ein durchgeformtes Gelände für die breite Entfaltung eines höfischen Daseins, für Zeremonien, Aufzüge und Schaubarkeiten aller Art. Fremd und drollig verlieren sich die Kleinbürgerinnen auf den Bänken in seinen steifen, riesigen Dimensionen. Sie haben ihre Handarbeiten in den Schoß sinken lassen und schwatzen. Wenn die Touristen kommen, nehmen sie sie auf, häkeln ihnen etwas vor und tun sich mit ihren Kindern wie alle Mütter. Aber man sieht auffallend wenig Kinder. Weit weniger als in Paris oder gar in Rom an solchen Orten. Oder liegt über diesem Park noch der Schatten eines unglücklichen Kindes? In der Säulenhalle der Gloriette, durch die leichte Lüfte fächeln, spielte der dreijährige König von Rom mit dem alten Fürsten von Ligne, dem letzten Grandseigneur des ancien régime, der darüber selbst wieder zum Kinde wurde.

Gärten sind Ausdruck der Ordnung einer Gesellschaft. Die hübschen Parks am Ring sind Schöpfungen einer bürgerlichen Gesinnung. Der Stadtpark – Park einer Stadt, nicht eines Hofes – ist gegenüber der Schönbrunner Formenstrenge ein liberaler Spielraum für subjektive Gefühle. Man nimmt nicht Anstoß. Seine marmornen Monumente kuscheln sich zwischen die Büsche und Beete, als suchten sie in ihrem altväterlichen Stil vor den Augen und dem Gebaren der Gegenwart verlegen zurückzutreten. Zwischen gepflegten Uferpromenaden kommt hier die Wien wieder ans Licht, nachdem sie gleich ihren Schwestern Panke und Düssel eine großstädtische Unterwelt durchflossen hat wie Lethe den Hades, ein Flößchen zum Vergessen.

Man vergißt auch, daß die Donau an Wien vorüberfließt. Wer wandert schon bis zur Reichsbrücke? Erst vom Kahlenberg oder Leopoldsberg gewahrt man, wie Strom und Stadt schicksalhaft aufeinander bezogen sind. In der Nähe lehnt die Stadt sich an die hügeligen Ausläufer der Alpen an. Aber in der Ferne jenseits des Stromes öffnet sie sich in die Weite der Ebene, sich hinbreitend und ausklingend nach Osten, bereit, ihn zu empfangen und wiederauszuströmen.

Wir lassen uns leicht verleiten, Wien nur am farbigen Abglanz zu haben, an der Schönheit seiner Denkmäler, an der Anmut seiner Lage, an dem Klingenden und Singenden und Rührsamen seines Wesens, welches dann von einer musikalischen und filmischen Unterhaltungsindustrie für den Export ins Vordergründige verflacht, ins Sentimentale und Banale verfälscht worden ist. Wenn man aber nachdenkend um den Ballhausplatz und durch die Hofburg wandert, im Schatten des Stephansdoms oder vor der Pracht der Reichskleinodien steht, wird man von der Wucht der geschichtlichen Vergangenheit überwältigt. Sie ist nicht abgestorben, sondern wirkt weiter in die Gegenwart hinein. Nicht zufällig und beiläufig tagt in einem Flügel der Hofburg eine Atombehörde. Ein exotischer bärtiger Mann verliest vor fast leeren Bänken in einem unverständlichen Idiom ein Manuskript, während in einem entfernten Saal, dem nie vollendeten Wintergarten Kaiser Franz Josephs, Journalisten mit Sprachen aller Länder, das Mikrophon auf der Brust, die Hörer in den Ohren, von ihrer Kaffeetasse zum Reiterstandbild des Prinzen Eugen hinüberblicken. Nebenan aber lebt noch seine Zeit in dem hinreißenden Reiterschau-

spiel des spanischen Tritts und der Hohen Schule, in der der Barock die freie Natur des edelsten Tieres in kunstvolle Gänge stilisiert.

Die Hofburg repräsentierte in einer großartigen Manier diesen letzten Reichsstil, war Ausgangspunkt des Feierlichen und Festlichen, des kunstreichen Gepräges und des geschmückten Prunktheaters. An ihren Umzügen und Aufführungen lernte der Wiener Volksgeist die Lust am Schauen, die Freude am Darstellen und Dargestellten, die Liebe zum Schauspielerischen. Reine Festfreude reifte zum reinen Theatersinn. Das Theater wurde ein volkstümliches Bedürfnis wie Beten, Trinken und Lieben.

Im Gegenspiel zum Hofe entwickelte Wien aus den gehaltreichen Tiefen des Volks sein volksmäßiges Theater. Seine Lebensluft war die Vorstadt und der Dialekt. Heute ist sein Fortbestand fragwürdig geworden, weil durch die völlige Angleichung von Stadt und Vorstadt sein naives Publikum wegstirbt. Aber sein Volksgut ist eingeströmt in die Bühnen des höheren Stils, und seine theatralischen Elemente und Instinkte haben deren buntgestuftes Publikum durchsetzt und durchdrungen. Der rührende Anblick der jugendlich überfüllten Stehplätze im Burgtheater und in der Staatsoper, jedes aufgefangene Gespräch in den Galerien dieser Häuser oder im Redoutensaal zeugen von dem erbten Besitz an Theatersinn, Musikalität, Schaulust und Sinnfälligkeit. In jedem rechten Wiener steckt ein Stück Raimund, in dessen beschwingter Phantasie er seine Märchen träumt – Märchen unter einem Bühnenhimmel. Gewiß hat dieses Publikum wie jedes andere seine Launen und Schwankungen. Aber es ist sicherer im Geschmack, sicherer im Sinn für Qualität und Distinktion und nicht immer erpicht auf die letzte Mode wie das deutsche, das mehr Bildungssinn als inneres Verhältnis zum Theatralischen besitzt.

Bei dieser tief in das Wiener Wesen versenkten Theaterlust liegen auch die Garantien für die Zukunft der beiden berühmten Kunstinstitute, welche sich in einer Art labilem Übergangsstadium befinden. Das Burgtheater ringt um die Erneuerung seines spezifischen Darstellungsstils, die gereinigte Sprechweise, die erhöhte Gebärde, die Verschmelzung von Anstand und Natürlichkeit, um den alten Glanz des Zusammenspiels. Die Staatsoper läuft Gefahr, einen hochqualifizierten Stagionecharakter anzunehmen, zu dem jeder ausländische, meist italienische Protagonist seinen eigenen Stil beisteuert, während alle Last für Einheit und Geschlossenheit der Aufführung, für die Wahrung des Ortsgeistes den trefflichen Philharmonikern aufgepackt wird.

Wien ist eine Stadt von traditioneller Gesinnung. Echte Tradition besteht ja nicht darin, etwas zu wiederholen, was schon gemacht worden ist, sondern heißt, den Geist wiederfinden, welcher die alten Werke hervorgebracht hat und in einer neuen und anderen Zeit neue und andere Werke hervorbringen wird. Die gefühlte Wiener Ehrfurcht vor der Tradition wird jeden zutiefst berühren, der aus einem Lande kommt, in dessen einem Teil die Tradition bewußt und böse vernichtet und in dessen anderem sie aus Unsicherheit, Unverstand und Überheblichkeit mißachtet wird.

Die Symbiose von Tradition und Fortschritt, das charaktervolle Nebeneinander von alt und neu, von Erhalten und Unternehmen bestimmt die

Atmosphäre und den Rhythmus von Wien. Die Verschwisterung von Vergangenheitem und Gegenwärtigem bringt den Wohlklang und das Wunder hervor, welches Wien in eine Stadt der Zärtlichkeit und der Hingabe verzaubert und doch zugleich zu einer Stadt heutiger und hiesiger Lebentüchtigkeit und Geschäftigkeit macht.

Leuchtet man tiefer unter die Oberfläche, so wird man in dem Wiener Lebensgefühl die Herkunft vom Barock nicht verkennen und auf seinen Lebensformen noch einen letzten Abglanz des Barocks finden. Barock ist die Wiener Begabung, Gegensätzliches miteinander gewähren zu lassen und zu versöhnen. Barock die Neigung, das Leben als ein Schauspiel zu nehmen, die Freude am Komödiantischen und Musikalischen, an dem Maske- und Worte-Machen. Barock sind die liebenswürdigen und herzigen Überspannungen seiner Sprache, die an die lebhaften und anmutigen perspektivistischen Gaukeleien des Barocks erinnern. Und ist sein Raunzertum nicht ein charakterliches Ornament wie das belustigende Knorpelwerk an barocken Portalen?

Als nach dem ersten Weltkrieg Österreich vom europäischen Großreich zum deutschen Kleinstaat abstürzte, fand Wien keine innere Heimstätte, Resignation, Wehleidigkeit und auflösende Ironie ließen die Kehrseite des Gewähren- und Geltenlassens an den Tag treten. Ein Ausweichen vor dem Konkreten, wie es Hofmannsthal in dem „Schwierigen“, Musil in dem Ulrich im „Mann ohne Eigenschaften“ magistral gestaltet und gezeigt haben, war zum Gleichnis eines allgemeinen Zustandes geworden.

Im Gefühl einer neuen Gegenwart hat Wien im Anschluß an seine Vergangenheit seinen Schwerpunkt wiedergefunden. Es ist sich seiner Grenzlage wieder bewußt geworden, seiner schicksalhaften Anlage auf Ausgleich zwischen dem Westen und dem Osten. Es hat aus seiner alten Situation eine neue Interpretation gemacht, die im Grunde seine uralte Idee ist, die Idee der Grenzmark, der Bastion, des Mittlers. Eine kleindeutsch blickende Geschichtsschreibung hat uns allzulange gewöhnt, Wien starr und statisch zu sehen. Aber werdend und sich verwandelnd hat Wien das paradoxe Wunder vollbracht, wieder eine imperiale Stadt zu sein – ohne Imperium.

BLICK IN DIE ZEIT

HEINRICH WEINSTOCK / DIE HEILKRAFT DER MUSEN

Gedanken zur Frage der gegenwärtigen Kunsterziehung

Die Kunst, diese seltsame, weil keineswegs durch die Lebensnot erzwungene, sondern durchaus überflüssige Erfindung des Menschen, die aber dennoch vom ersten Auftreten des Erdensohnes an und dann alle Zeiten und Zonen der Menschheitsgeschichte hindurch da ist – diese Merkwürdigkeit hat dem Nachdenken von früh an die Frage nach ihrer Wirkung auf den Menschen, die kunsterzieherische Frage also, aufgedrängt. So verfuhr bereits der Primas der abendländischen Kunstlehre, Aristoteles, bei der Untersuchung der Tragödie und kam dabei auf seine berühmte Katharsis. Damit meint er: Sinn und Zweck der Kunst sei die Reinigung eines gestörten, verwirrten, gespaltenen Zustandes der menschlichen Seele. Indem das Kunstwerk eine solche Disharmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit auflöse, mache es den Menschen ganz und heil. Es humanisiere ihn also dadurch, daß es ihn harmonisiere.

In der Neuzeit hat Schiller diese Heilkraft der Museen in seiner Lehre vom Spiel geistreich begründet: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt; das heißt wo er den Widerstreit von Stoff- und Formtrieb in dem Spieltrieb aufhebt. Dessen reinstes Gebilde ist aber die Kunst. Ohne sie kann mithin die Heilung des Menschen, seine Bildung zur ganzen Menschlichkeit nicht richtig in Gang, geschweige denn ans Ziel der vollendeten Humanität kommen.

Daß Schiller in der Tat die Kunst nicht bloß als Schmuck des Daseins, sondern als Existenzbedingung wahren Menschseins ansieht, also dieses animalisch ganz Überflüssige für das human Notwendige hält, belegen am deutlichsten eben jene Briefe über die ästhetische Erziehung, in denen er seine Lehre vom Spiel vorträgt. Denn die stellen ja keineswegs eine kunstpädagogische Untersuchung im engeren Sinne an, sondern befragen die Kunst anthropologisch. Nehmen sie doch ihren Anstoß an dem weltgeschichtlichen Ereignis der Französischen Revolution und deren idealer Absicht, die Menschenrechte und damit einen Staat der Freiheit herzustellen, was aber soeben in die Schreckensherrschaft, also die völlige Rechtlosigkeit und Unfreiheit umgeschlagen war; nach Schillers Einsicht auch umschlagen mußte, da die Menschen für die Freiheit nicht reif, weil nicht für sie erzogen waren. Von der Erziehung mithin hängt das zu erstrebende Heil der Menschheit, die Menschlichkeit von Individuum und Gesellschaft ab. Erziehung zur reinen, also ganzen Humanität kann aber nur in einem Klima gedeihen, wo der Mensch auch ganz Mensch zu sein vermag. Dieses Klima schafft allein die Kunst. Einzig unter ihrer Führung wird der Mensch „in der Wahrheit Arme gleiten“, das heißt sich menschlich ganz wahr machen; politisch aus dem Behelfsbau eines Staates der Not in das einzig menschenwürdige Heim des Staates der Freiheit hinüberfinden. „Der Menschheit Würde ist in eure – der Künstler – Hand gegeben.“

Daß hier der Kunst geradezu messianische Sendung zugesprochen und derart eine ästhetische Bildungsreligion verkündet wird, sei Schillers Enthusiasmus zugute gehalten. Was aber seine ästhetische Erziehung mit der humanen Kunstbetrachtung des Aristoteles verbindet, daß nämlich die Kunst den Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit versöhne, also den Bruch der menschlichen Natur heile – dieses Anliegen bewegt auch die moderne Kunsterziehung.

Ja, was sie überhaupt in die Schranken gerufen hat, war die erschreckende Erfahrung, daß die von Schiller beklagte Not der Zerspaltung durch die inzwischen perfekt gemachte Rationalisierung unseres gesamten Daseins sich zu einer Krise auf Leben und Tod der Menschlichkeit verschärft hatte. Gegen die einseitige Pflege des rechnenden und berechnenden Verstandes, wie jene Rationalisierung des Lebens sie der Jugendbildung abverlangt hat, macht sich der Kunsterzieher zum Anwalt der irrationalen Kräfte, vorab der humansten, weil produktiven Gabe der Menschennatur, der Phantasie, diesem Schoßkinde Jovis, wie Goethe sie, seine Göttin, preist. Die deutsche Sprache hat für dieses schöpferische Vermögen die zugleich anschauliche wie bedeutsam schillernde Bezeichnung: Einbildungskraft.

Die Wortwurzel Bild verbunden mit Kraft faßt den Menschen als das Wesen, das sich ein Bild zu machen kräftig ist, und zwar nicht nur als Abbild von draußen Gesehenem, sondern auch als Inbild von drinnen Erschaute, Wunsch- wie Schreckbild, Gebilde aus Hoffnung oder Furcht. Was aber so die Einbildungskraft aus dem Seelengrunde aufsteigen läßt, sind nicht bloß schillernde Luftblasen, die sich in nichts auflösen. Waren es doch immer Gesichte, Visionen, Traumbilder, die in der Menschheitsgeschichte die stärksten Wirkungen hervorgerufen, nämlich die Welt umgebildet haben. Der Dichter des gewaltigsten Welttheaters, Shakespeare, weiß es: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen.

Aber auf diese Gipfelhöhen der Geschichte brauchen wir gar nicht zu steigen, um die Bedeutung der Einbildungskraft für ein Wesen zu ermessen, das keine ihm zubereitete Umwelt vorfindet, sondern sich die Welt erst herstellen muß, in der es hausen kann. Die Weise dieser Herstellung nennen wir Technik. Nun war aber schon das einfachste Werkzeug, etwa das Steinbeil der frühesten Zeit, nicht herzustellen, ohne daß der Homo faber, der es zustande brachte, sich im Geist ein Bild davon voraus entworfen hätte. Daß das Tier wohl höchst intelligent Hilfsmittel herausbekommen und gebrauchen kann, aber noch nie ein Werkzeug herzustellen vermochte, sagt uns, daß die dazu unentbehrliche Einbildungskraft ganz offenbar allein dem Menschen eignet, daß diese Vis intuitiva vielleicht sogar das ist, was dieses Lebewesen unvergleichlich und eigentlich zum Menschen macht.

Jedenfalls ergibt sich nun, daß nicht erst das Überflüssige von Spiel und Kunst, das ganze hohe Reich der Kultur durch die Einbildungskraft hervorgebracht ist, sondern daß auch all das, was der Mensch für seine Notdurft produzieren muß, die ganze sogenannte Zivilisation, ohne die Einbildungskraft nicht da wäre. Um die griechische Unterscheidung zu verwenden: Auch das praktische Tun von Techniken aller Art ist auf das poetische Vermögen der Einbildungskraft angewiesen.

Bei deren nun also entscheidender und umfassender Bedeutung für das Menschsein überhaupt und im ganzen dürfte die Sorge für dieses zutiefst humane und zutärltst humanisierende Vermögen der Menschennatur zweifellos ein Hauptanliegen jener Bemühung sein, die dem Menschenkinde zu seiner Menschwerdung, seiner Menschenbildung verhelfen soll: der Erziehung. Welche stärkere Hilfe könnte die sich aber zur Bewältigung dieser

Aufgabe zunutze machen als eben jene Betätigung, in der die schöpferische Einbildungskraft am reinsten ins Spiel und ans Werk kommt, die Kunst? Eine Menschheit, der an der Erhaltung nicht nur, sondern der immer neuen Belebung, Stärkung, Ermunterung jener Produktivität liegt, von der ihre Existenz in jeder Hinsicht abhängt, kann also den humanisierenden Segen von Kunsterziehung gar nicht überschätzen und gar nicht genug zur Förderung dieser Aufgabe tun, die mithin jedem Jugendbildner, nicht nur dem Kunsterzieher im engeren Sinne, eine Herzenssache sein müßte.

Wenn es denn nun aber so sonnenklar ist, daß Menschenbildung, Jugendbildung insbesondere, ihre allerkräftigste Hilfe in der Kunsterziehung findet, ja ohne diese überhaupt nicht Bildung im wahren und ganzen Sinne sein kann, warum bedurfte es dann erst einer Kampfbewegung für eine so klare, gute, notwendige Sache?

Hier rückt in den Lichtkegel unserer kunsterzieherischen Frage jenes Verhängnis der modernen Geschichte, das in begrifflicher Schärfe mit Hilfe des Instrumentes der Dialektik zuerst Hegel und Marx erfaßt haben, das inzwischen aber so mundgerecht beredet worden ist, daß es bereits zerredet zu sein droht. Aus der Welt ist es damit freilich keineswegs; im Gegenteil: es nimmt an Gefährlichkeit nur immer noch zu, und daher darf uns auch die Sorge, wir möchten allzuoft Gesagtes nur wiederholen, nicht abhalten, daran zu erinnern.

Gemeint ist natürlich jene Dialektik, ja Paradoxie, daß der Herr der Maschine zu ihrem Knecht geworden ist, daß die Freiheit des Menschen an ihr eigenes Werk verlorengelht, daß das großartige Gebilde unserer durch und durch rationalisierten Welt, das der schöpferischen Einbildungskraft entsprang, sich von diesem ihrem Schöpfungsgrunde abgelöst und selbständig gemacht hat und nun ihrem Schöpfer ihr Gesetz der totalen Rationalität aufzwingt.

Ist das Schicksal oder Schuld? Bleiben wir bei unserer Frage nach der Einbildungskraft und ihrer Amme, der Kunst, so ergibt sich schnell, daß das Verhängnis zwar in der Sache selbst lauert, daß es aber erst deswegen den Menschen überwältigen konnte, weil der nicht darauf acht gab, sich nicht dagegen zur Wehr setzte. Denn, statt wider die totale Rationalisierung des Daseins, damit die Funktionalisierung seiner Person und wiederum die Mechanisierung von deren Funktionen die Gegenkräfte, vor allem das produktive Vermögen aufzubieten, machte der Homo technicus und oeconomicus aus der Not der Rationalisierung des Lebens die Untugend eines pädagogischen Intellektualismus, beförderte also das Unheil noch mit aller Macht und Kunst der Erziehung. Dabei merkte der Tor nicht, daß er so nicht nur die Gemütskräfte erlahmen, das Gefühlsleben verarmen ließ, sondern auch dem Intellekt das zu entziehen drohte, was diesen das Neue, Unerhörte, noch nicht Dagewesene auszudenken befähigte, ihn also erst schöpferisch macht: eben die Einbildungskraft.

Daß diese Verblendung, die nun das Schicksal der Rationalisierung mit der Schuld der Intellektualisierung besiegelt, wie die Sowjetunion sie soeben mit der polytechnischen Ausbildung perfekt macht – daß diese Denkweise nicht bloß das pädagogische Fußvolk befallen hat, sondern selbst führende Geister ergriff, kann uns jene Pädagogik bezeugen, die als einzige, soweit ich sehe, in diesem Jahrhundert Weltansehen gewonnen und bis heute behauptet hat: ich meine die aus dem mütterlichen Herzen Maria Montessoris aufgegangene Lehre von der Arbeit als der einzig wahren Erziehungsmacht. Hier ist der

Mensch das Wesen, „das allein durch die Arbeit so wird, wie die Natur es gewollt hat“. Schillers Wunderheilmittel des Spiels dagegen ist „absurd, albern, Abbild einer nutzlosen Welt. Im Spiel flüchtet sich der Geist, der sich hätte durch Erfahrung aufbauen müssen, in den Bereich der Phantasie, nichtiger Tändeleien, schafft sich unvollkommene und unfruchtbare Abbilder der Wirklichkeit.“ Darum fort mit dem Spiel und allem, was die Phantasie erregt, aus dem Kinderhaus, in dem es keine Spielsachen, sondern nur Arbeitsmittel geben darf! In deren Zucht „lernt das Kind alle Illusionen, alle hohlen Schöpfungen der Einbildungskraft abstreifen“.

Was zu diesem Urteil, das an einer doch unbestreitbaren Anlage unserer Natur kein gutes Haar läßt, Anlaß gegeben hat, das ist ein nur allzu häufiges Sorgenkind der heutigen Erziehung: das verspielte, zerstreute, verträumte, daher zu geordneter Tätigkeit unfähige Kind, Opfer einer Welt, die, uns zu zerstreuen, unaufhörlich immer neue Reize auf unserem Sensorium spielen läßt. Da andererseits dieselbe moderne Welt der durchrationalisierten Arbeit überall Leistungen strengster Sammlung, schärfster Disziplin fordert, muß die Erziehung, die doch zweifellos lebensstüchtig zu machen hat, mit aller Kraft auf Denkmühen hinarbeiten.

Daß nun aber die Einbildungskraft diese Schule der Intellektualisierung stört, daß sie geradezu die erleuchtende, verständigende, ordnende, bändigende Kraft der Vernunft zu untergraben droht, davor hat derselbe Goethe mit aller Schärfe gewarnt, auf dessen Lob der Phantasie wir uns vorhin berufen konnten. In den Tag- und Jahresheften von 1805 lesen wir: „Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind der Vernunft, hat einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden und bringt gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzenhafter Wilder mitten in der anständigen Welt wieder zum Vorschein.“

Bietet die Geschichte nicht Beispiele genug für die Wahrheit dieser Beobachtung und das Recht dieser Warnung? Beispiele aller Art vom Äußersten roher Absurdität, wie bei den Wiedertäufern von Münster, über die gefährlichen Erwartungen aller Utopisten wie etwa der Gläubigen des Zukunftsstaates, bis zu den harmloseren Spielarten von Natur-, Kunst-, Geschichts-, Himmelsschwärmern; harmlos, aber lebensuntüchtig, weil immer auf der Flucht vor der harten Wirklichkeit und ihrer Verantwortung in ein Traumreich: das Land der Griechen, die Christenheit des Mittelalters, die blaue Blume in der Waldeseinsamkeit; schließlich auch nicht zu vergessen die pädagogische Idylle von Rousseaus *Émile*, dieses „ganz unpraktischen Traumbuches“, wie Pestalozzi urteilt, das dann aber doch so gewaltigen pädagogischen Staub aufgewirbelt hat.

Indes, wozu diese Beispiele? Weist doch schon die Sprache auf all diese Zweideutigkeit mit dem schillernden Begriff Einbildung hin: ein eingebildeter Mensch, bilde dir nur nichts ein, das ist lauter Einbildung. Solche Wendungen versetzen dieselbe Einbildungskraft, die nach unserer früheren Einsicht allein den Menschen ganz wahr zu machen vermag, in das trübe Zwielicht von Irrtum, Trug, Wahn. Und ist nicht auch das reinste Werk dieser Einbildungskraft, die Kunst, von ihrer Natur her Illusion, schöner Schein, ja nach Platon sogar Schein bloß aus zweiter Hand, nämlich Abbild lediglich vom Trugbild der Erscheinungen, also völlige Entstellung des wahren Seins der Urbilder?

Bedenken wir all dies, so wird die Abneigung der Montessori gegen die Phantasie verständlich. Auch der pädagogische Genius der Neuzeit, Pestalozzi, verpflichtet die Erziehung, den Traumsinn auszutreiben, weil der die Welt nicht wahrhaben will, wie sie ist

und wie sie in unsere Verantwortung gegeben ist. Das Schwierigste, aber ganz Unerläßliche, das der Erzieher zuwege bringen soll, ist dies: den Zögling „die Wahrheit und das Recht des Kotes dieser Welt“ erkennen und anerkennen zu lehren.

Also fort mit allem, was zum Träumen verführt, Kampf der Einbildungskraft und Verbannung der Kunst aus dem Raum der Erziehung? Das aber hieße doch nichts anderes, als das Kind mit dem Bade auszuschütten, und daß dies hier sogar wortwörtlich geschieht, zeigt das Kinderhaus der Montessori, aus dem mit den Spielsachen das kindliche Kind vertrieben ist, um einer Kleinausgabe des Homo technicus und oeconomicus, des modernen Arbeitsmenschen mit seinem tierischen Ernst, Platz zu machen.

Pestalozzi freilich, der immer das Ganze der Menschennatur in all ihrer Widersprüchlichkeit ernst nimmt, konnte sich zu einer solchen Vergewaltigung des Lebens nicht versteigen. So etwas widerfährt ja immer nur einer Einbahnerziehung; einer solchen, meint das, die einen einzigen Anspruch der Menschennatur allein anerkennt und nun alles daraufhin zurechtstanz. Aber der Mensch ist ein anspruchreiches Wesen, und diese Problematik wird noch dadurch verschärft, daß nicht nur sogar die existenznotwendigen Züge seiner Verfassung einander widerstreiten, sondern daß auch jede Anlage in sich selber wieder so durchaus zweideutig und zwiespältig verfaßt ist, daß sie ebensogut Unheil wirken wie Segen spenden kann. Dieser Antinomik, die das ganze Menschengewebe durchwirkt, kann offenbar nur eine dialektische Erziehung gerecht werden; eine solche also, die im Ganzen wie in jedem Einzelnen ihres Tuns ja und nein zugleich sagt. Ihr unsterblicher Meister ist Pestalozzi. Die Erziehung unserer Zeit, die entweder von der Hand in den Mund lebt, weil sie kein Leitbild hat, oder die umgekehrt mit Gewalt alles auf einen Nenner bringt, weil sie das ganze Heil von einem Wunderbild erwartet – wollte diese rat- und hilf-, weil ziellose Erziehung doch endlich von Pestalozzi lernen, daß sie den Rang von Menschenbildung erst dann erhält, wenn sie, der antinomischen Struktur des Zöglings gemäß, dialektisch denkt und verfährt.

Was das besagt und welche Folgen das haben muß, kann uns gerade an unserem Thema der Kunsterziehung und deren Pflegekind Einbildungskraft aufgehen. Denn derselbe Pestalozzi, der für die pädagogische Ohnmacht seiner Zeit vor allem Rousseaus Traumsinn verantwortlich macht, verläßt sich nun für das Meisterstück aller Erziehung, die Weckung, Stärkung, Zurechtweisung der sittlichen Natur des Zöglings, auf dessen Traumkraft. Damit meint er jenes unergründliche Vermögen und unwiderstehliche Streben des Menschen, sich ein Bild von dem zu machen, der er wäre, wenn er sich ganz wahr machte. Wie kommt er dazu, da er ein solches vollkommenes Bild nirgends hat erblicken können? Dieses Rätsel nicht zwar aufzulösen – denn es ist unlösbar –, wohl aber aufzudecken und damit dem Menschen aufzugeben, haben sich alle großen Anthropologen bemüht: so Platon mit Hilfe der Gestalt des Eros, Augustinus mit der Rede von der Unruhe des Herzens, Pascal mit dem Wort, der Mensch übersteige den Menschen unendlich.

Diesem Transzendierungsdrang als dem Beweggrund der ganzen Menschengeschichte gibt nun Pestalozzi geflissentlich, und zwar deswegen, den Namen Traumkraft, um an den Traumsinn zu erinnern und damit einzuschärfen, daß auch dieses Menschlichste so zweideutig ist wie die Freiheit, deren freiestes Wort ja doch diese Einbildungskraft spricht, und damit ebenso zwiespältig wie das Geschöpf dieser Freiheit, der ganze Mensch.

Aus dieser antinomischen Verfassung des Menschen muß auch die Kunsterziehung für die Besorgung ihres Pflegekindes, der Einbildungskraft, die Lehre eines durchaus dialek-

tischen Verfahrens ziehen. Da – nochmals zu wiederholen – diese Einbildungskraft die Keimzelle aller Humanisierung ist, wird eine Pädagogik, der es um Menschenbildung geht, zunächst ein kräftiges und mutiges Ja zu allen Regungen dieses Vermögens sagen. Denn was sich da regt, ist ja der Wille des Individuums, es selbst, also selbständige Person, zu sein. Damit bekennt sich aber diese Person zur Bestimmung des Menschen, daß er sein Leben in eigener Verantwortung führen soll.

Und nun erinnern wir uns wieder daran, wie schwer diese Persönlichkeit, in der allein die Humanität zur Welt kommen kann, es in diesem total rationalisierten Leben hat mit dessen mechanisierender Arbeit, egalisierender Gesellschaft, zentralisierendem Staat, konformierendem Kulturbetrieb. Es ist und bleibt der Ruhm der modernen Kunsterziehung, daß sie im Gefolge der Lehren von Britsch, Fiedler, Kornmann und anderen sich von der Bindung ebensoviel an einen starren Formalismus wie an irgendein klassisches Ideal löste und es mutig mit der Freiheit des Individuums wagte, alles auf dessen Einbildungskraft setzte, derart das produktive Vermögen im Kinde wecken, den Ausdruckswillen des Jugendlichen entbinden wollte und ihm damit Mut zu sich selbst machte, Kraft zum Selbstsein gab.

Wie glücklich dabei diese Pädagogik einem ursprünglichen Willen, einer angeborenen Kraft und damit einer Wesensbestimmung zur Selbständigkeit im Menschenkinde entgegenkommt, läßt jede Ausstellung von Kinderbildern uns immer wieder mit Bewunderung erleben.

Wenn ich dennoch das freudige Ja zu einem solchen pädagogischen „Expressionismus“ schon nach den Grundsätzen einer dialektischen Pädagogik nicht ganz unwidersprochen lassen darf, so muß das Nein dann aber ganz entschieden laut werden, wenn jenes Verfahren glaubt, es brauche sich nur die Gesetze der Entwicklungspsychologie zur Richtschnur zu nehmen, um ganz unfehlbar zurechtzukommen. Hier scheinen mir manche Kunsterzieher noch in einem Psychologismus befangen zu sein, der die Aufgabe der Menschenbildung in ihrer eigentlichen Problematik nicht zu erfassen vermag. Wie sehr nämlich die Erziehung des Menschenkinde auf die Einsichten in die Entwicklung dieses Wesens angewiesen ist, wie dankbar sie also die Hilfe der Psychologie annehmen muß, so vermöchte aber diese Wissenschaft von Sein und Werden doch nur dann der Erziehung Richtung und Ziel zu weisen, wenn der Mensch, wie alle anderen Lebewesen, seine Anlagen sich bloß entfalten zu lassen brauchte, also nichts als ein sich selbst steuernder Organismus wäre.

Aber selbst die moderne Biologie rechnet beim Menschen mit weltoffener Freiheit, die dann also nicht nur seinen sogenannten Geist, sondern sein Gesamtgefüge beunruhigt, wofür ich mich vor allem auf Adolf Portmann als Kronzeugen berufen darf. Dieser originelle Denker und bedeutende Forscher würde übrigens, wenn ich ihn recht verstehe, auch die kunstpädagogisch so beliebte Berufung auf das biogenetische Grundgesetz in Frage stellen.

Dem philosophischen und pädagogischen Anthropologen ist dieses Gesetz schon deswegen verdächtig, weil es von einem dogmatischen Naturalismus gedacht ist, der sich aber vor entscheidenden Momenten des Menschseins verschließen muß, weil sie in seinen Kram nicht passen; der vor allem das Wesen der Menschwerdung erkennt, daß sie nämlich nicht bloß organische Entfaltung von Naturanlagen ist, die nach vorgeschriebenem Gesetz unfehlbar verlief, sondern daß, eben vermöge der sich überall einmischenden Freiheit, vieles hier ständig fehlzulaufen, irrezugehen, auszuarten, sich selbst mißzuverstehen,

damit zu mißbrauchen, ja zu verderben droht. Hier ist kein Instinkt, der den rechten Weg weist, das richtige Verhalten bestimmt. Alles will gesucht und gewählt werden. Kurz: Menschwerdung geschieht nicht nur von selber, sondern ist als die Tat von Menschenbildung zu leisten.

Je stärker diese Leistung den Kern der Person in Anspruch nimmt, um so brennender wird die Gefahr von Irrtum, Schuld, Vermessenheit. So sehen wir denn unser Humanissimum der Einbildungskraft ständig versucht, sich Trug- und Zerrbilder zu machen und derart einem Götzendienste zu verfallen, der nicht vermenschlicht, sondern ins Unmenschliche verführt. Höchst bedenklich wird es mit all dem aber erst, wenn der junge Mensch in die Gefahrenzone der Pubertät gelangt, wo einerseits sein Selbstbewußtsein rücksichtslos und ausschweifend, andererseits sein Welthunger gierig und wahllos zu werden droht; seine Freiheit also nach außen wie nach innen zur Willkür entarten, ja, wie bei den sogenannten Halbstarcken, tollwütig werden will.

Was die heutige Welt diesem Heißhunger als Nahrung bietet, das ist einmal der großartige Reichtum der technischen Gebilde, auf die sich die Jugend auch wie besessen stürzt, um sie sich anzueignen. Aber ganz vermag das offenbar ihr Herz nicht auszufüllen. Wie verstünde sich sonst die Verhimmlung von Filmprinzessinnen und Fußballhelden, die Verzückung, ja Raserei bei Schnulzensängern, die Sucht nach den Bildsensationen der Illustrierten, der Massenkonsum der comic strips und Gangsterhefte, kurz: was treibt diese von allen Beobachtern für nüchtern, ja skeptisch befundene junge Generation von heute, wenn sie die Arbeit in der strengen Sachlichkeit rationalisierter Fabriken und Büros hinter sich gebracht hat, in die Traumfabrik?

Natürlich jener Drang, der dort in der rationalisierten Lebenswirklichkeit nicht auf seine Kosten kommt, die Einbildungskraft. Daß die aber urteils- und willenlos dem Kitsch erliegt, wie eine bedenkenlose Unterhaltungsindustrie ihn produziert, das ist der schlagende Beweis dafür, daß die Erziehung versagt, wenn sie ihre Richtung nach den Gesetzen der Entwicklungspsychologie nimmt. Denn diese kann doch nur feststellen, daß die Neigung zu Schmutz und Schund, zu Kitsch- und Zerrbildern aus dem natürlichen Drang einer bestimmten Altersstufe nach dem Abenteuerlichen, Exotischen, Außergewöhnlichen, Übersteigerten kommt. Schwört die Psychologie auf das naturalistische Dogma, so wird sie der Pädagogik, ganz im Sinne des Naturschwärmers Rousseau, zureden: alles dies sei natürlich, also gut; man müsse es wachsen lassen, etwaige Mißbräuche wüchsen sich, dank der Weisheit der lenkenden Natur, von selber aus.

Nun, daß all dies Falsche und Verlogene sich keineswegs von selbst zurechtbringt, dafür ist das Leben der Erwachsenen heutzutage, dieser ganze Wust von Kitsch allüberall, ein niederdrückender Beweis. Für die Kunsterziehung ergibt sich daraus die Einsicht: Was hilft alle noch so schöne und auch erfolgreiche Belegung der produktiven Kräfte, wenn diese nicht zugleich lernen, das Falsche vom Richtigen, das Trugbild vom Wahrbild zu unterscheiden; wenn die belebende Traumkraft nicht so zurechtgewiesen wird, daß sie nicht zum ohnmächtigen oder gar zerstörenden Traumsinn entartet.

Wie aber soll die Kunsterziehung diese ihre zweite lebenswichtige Aufgabe, die Zurechtweisung der belebten Einbildungskraft, bewältigen? Nun, sie braucht keine fremde Macht dazu, sie braucht nur ihre eigene Sache rein und ganz zur Wirkung zu bringen; das heißt das zu betreiben, was man mit einem recht ungenügenden Wort Kunstbetrachtung nennt. Richtig sehen und hören lehren – denn selbst der menschliche Gebrauch der Sinne will

vom Wesen der Freiheit erst gelernt sein –, das Formgefühl bilden, den Geist großer Kunstwerke erschließen, das Urteilsvermögen schärfen, gegen alles Falsche einnehmen, der Verführung durch den Kitsch vorbeugen und den Sinn für das Richtige, Echte, Wahre so stark machen, daß er nicht nur in Feierstunden, vor einem gotischen Münster oder einem Bild von Picasso oder bei der Matthäuspension wach wird, sondern auch im Alltag sich durchsetzt und im Städtebau, in Wohnungseinrichtungen, bei Gebrauchsgegenständen und Werkzeugen auf echte Formgebung sieht – das alles fällt in die zurechtweisende Verantwortung der Kunsterziehung, greift damit freilich auch über deren engeren Rahmen hinaus. Denn wenn nicht auch alle anderen Jugendbildner sich von diesem musischen Geist der Kunsterziehung anstecken lassen, kommt sie allein gegen den Ungeist einer rationalisierten Welt, die den Musen todfeind ist, kaum an.

Für diese die gesamte Menschenbildung umfassende Heilkraft der Musen setzte sich schon der Erziehungsrationalist Aristoteles ein, da er meinte: Jugenderziehung sei nicht nur Lehre in Musik, Gymnastik, Arithmetik usw., sondern Einübung in die Kunst der Muße, womit er bereits unser so brennendes Problem der „Freizeitgestaltung“, wie wir organisationswütigen Deutschen es so greulich ausdrücken, aufgeworfen hatte.

Ziehen wir die Summe aus unseren Überlegungen, so ergibt sich: Menschenbildung, das heißt Erziehung des „Wesens der Freiheit“ zur Freiheit, ist ohne jene Betätigung, in der diese Freiheit am reinsten zu sich selbst kommt, die Kunst, nicht möglich. Aber die Kunsterziehung würde der widersprüchlichen Verfassung des Menschen nicht gerecht, wollte sie die freigelassene Einbildungskraft nicht auch zurechtweisen – nicht freilich durch fremde Gebote, sondern durch das Gesetz ihres eigenen Heils, wie es in ihren reinsten Gebilden, den großen Kunstwerken, sichtbar, vernehmbar wird: die Wahrheit. Wenn die Kunsterziehung derart dialektisch Freiheit und Gehorsam versöhnt, leistet sie ihren unersetzlichen und unentbehrlichen Beitrag zum großen Werk der Menschenbildung.

Aber eine humanisierende Wirkung der Musen, ja ihre humanste, ist noch nicht bedacht worden. So möge sie als krönendes Moment die Überlegung abschließen. Es ist oft genug gewarnt worden, der moderne Mensch enge seine Weltoffenheit, diesen unendlichen Horizont seiner Freiheit, selber dadurch immer mehr ein, daß er die Welt sowohl der Natur wie der Kultur lediglich auf ihre Verwendbarkeit hin, als Nutzwert und Machtmittel betrachte; daß er den herrlichen Reichtum ihrer Gebilde und Gestalten in lauter brauchbares Zeug auszumünzen trachte.

Nun kann eine romantische Anwandlung, die unsere Industrielandschaft in einen Naturpark zurückverwandeln möchte, sich nur lächerlich machen. Daß der Mensch genötigt und berufen ist, Natur- wie Menschenkräfte in Dienst zu nehmen, ist selbstverständlich. Vergißt er aber über diesem rechtmäßigen Nutz- und Dienstwert, daß jedes Geschaffene in der Welt sein eigenes Sein, damit seinen Eigenwert und Eigensinn hat, dann gibt er das auf, was nach Goethes Weisheit „niemand mit auf die Welt bringt, und worauf doch alles ankommt, damit der Mensch nach allen Seiten zu ein Mensch sei: die Ehrfurcht“.

Was aber ist besser geschaffen, diese Ehrfurcht zu vermitteln, als das Gebilde, das zu nichts nütze sein will, das zu keinem fremden Zweck zu verwenden ist: jenes Schöne, das man nach Platons großartigem Worte „stehen lassen soll auf seinem geheiligten Grunde“?

Gelingt es der Erziehung, diese Bildungsmacht der Kunst zu entbinden, daß sie den jungen Menschen dahin bringt, vor einem Kunstwerk Ehrfurcht zu empfinden, dann hat sie das

Entscheidende dazu getan, daß dieser seine ihm aufgegebenen Freiheit wahr macht, indem er zwar Dinge und Menschen so in Dienst nimmt, wie es nötig und recht ist, aber keinen Raubbau treibt, weder an Natur- noch an Menschenkräften, was doch schließlich nur auf Kosten seiner selbst, seiner eigenen Menschlichkeit ginge. Mit dieser Ehrfurcht bewahrt sich der Mensch vor jener Todesgefahr der Menschlichkeit, die schon die Griechen in der Hybris aufstehen sahen, in einer Selbstüberhebung, die sich anmaßt, alles machen zu können und zu dürfen, und die ja auch all das Unmenschliche unseres Jahrhunderts angeordnet hat.

Wenn wir auch den Überschwang von Schillers ästhetischer Bildungsreligion nicht mitmachen werden, so dürfen wir doch seinen Glauben an die Heilkraft der Musen teilen. Daß deren Humanisierung freilich nicht ideale Harmonisierung meint, die dem Menschen, als einem Wesen aus Widerspruch, nicht beschieden sein kann, darüber belehrt uns die Kunst unserer Zeit von neuem, und zwar ganz im Sinne jenes Platon, der aus Sokrates die reinste Schönheit leuchten sah, weil in diesem Häßlichsten die Wahrheit Gestalt geworden war. Nur die Kunst, die „wahr-sagt“, ist wahre Kunst. Ihre Schönheit wirkt öfter beunruhigend, ja erschreckend, als daß sie uns bestätigte oder gar schmeichelte. Aber gerade dadurch ruft sie uns auf, will und kann sie uns selber wahr machen; was allein Humanisierung heißen darf. Der Glaube an die humanisierende Macht der Kunst gründet also darauf, daß sie Wahrheit offenbar macht.

HEDDY PROSS-WEERTH / BORIS LEONIDOWITSCH PASTERNAK

Entwicklungsstufen

Die mißtönenden Sensationsposaunen um Pasternak klingen allmählich ab. Andere leisere Stimmen kommen wieder zu Wort, die ernstlich fragen, was es mit diesem Mann und seinem Werk eigentlich auf sich habe, die nach seinem fördernden Beitrag für die europäische Literatur forschen, nach dem Nutzen, den der europäische Roman vielleicht aus dem Roman Pasternaks ziehen könne, nach stilistischen und formalen Impulsen, schließlich auch danach, ob es sich beim „Doktor Schiwago“ überhaupt um einen „Roman“ handle. Inzwischen ist gleichzeitig mit Pasternaks Hauptwerk auch der „Geleitbrief“, eigentlich „Die Schutzurkunde“ betitelter Eigenkommentar des Autors zu den wichtigsten Etappen auf seinem Wege zur Dichtung deutsch erschienen. Zwar hat der Dichter sich in einem vermutlich 1956 geschriebenen autobiographischen Essay von diesem Geleitbrief wieder distanziert, was jedoch seinen Wert für uns nur wenig schmälern dürfte. Die Schrift gibt wichtige Einblicke in die innere Biographie, Hinweise auf die künstlerische Entwicklung, auf den Charakter und manche Einsichten und Erkenntnisse, die Pasternaks ganzes Werk durchschimmern. Zum anderen ist auch sie ein Kunstwerk, ein echter Pasternak mit all seiner Musikalität und Intensität der Sprache und seiner frappierenden Ausdruckskraft. Zwei Stellen aus dem Geleitbrief ohne direkten Zusammenhang mögen hier als Ansatz-

punkte dienen, einen Einblick in die Kunstauffassungen und den Lebenshintergrund ihres Autors zu gewinnen. Auf Seite 13 heißt es:

„Der Leser liebt den Schrecken und die Fabel, er betrachtet sogar die Geschichte als Erzählung mit unendlicher Fortsetzung. Er liebt jene Orte am meisten, deren Grenzen er auf seinen Spaziergängen nie überschritten hat ... Abgesehen davon, daß die inneren Zusammenhänge der Geschichte meinem Denken im Bild des allgegenwärtigen Todes eingeprägt sind, habe ich auch im Leben nur in jenen denkwürdigen Augenblicken ganz gelebt, wo die mühselige Vorbereitung vorüber war und ... ein Gefühl aufstieg, das mit vollen Segeln in die freie Weite des Raumes aufbrach.“ – Und über den Lebenshintergrund finden sich zwei Seiten danach die Worte:

„Die Tradition ist zu uns allen gekommen, uns allen hat sie ein Gesicht versprochen, und uns allen hat sie ihr Versprechen auf verschiedene Weise erfüllt. Wir alle sind in dem Maße Menschen geworden, in dem wir die Menschen liebten oder Gelegenheit hatten, sie zu lieben. Die Tradition, die sich unter dem Decknamen Milieu verbirgt, hat sich nie mit dem aus vielen Teilen zusammengesetzten Bild begnügt, das man von ihr erfand, sondern sie hat stets eine ihrer entscheidenden Ausnahmen zu uns geschickt.“

Diese „entscheidende Ausnahme“ wurde für den jungen Pasternak der Komponist Skriabin, dessen Einfluß seine Knaben- und Jünglingsjahre bestimmte. Skriabin hatte große Hoffnungen auf Pasternaks kompositorische Begabung gesetzt, und in der Tat verleugnet sich der Musiker und Komponist in Pasternaks Gedichten und Prosa nicht. Die Abwendung von der Musik als Lebensaufgabe und Beruf wurde daher für ihn zum ersten jener „denkwürdigen Augenblicke“, in denen er mit absoluter Sicherheit erkennt, daß es Zeit ist, einen alten Weg aufzugeben, sich der Bildekraft einer Tradition zu entziehen und das Leben neu zu bewältigen.

Wie man weiß, wandte sich Pasternak nach seinen musikalisch bestimmten Jugendjahren zuerst der Philosophie zu. Er hat in Marburg studiert, als der Neukantianismus noch in Blüte stand. Der russische Student fiel dem greisen Hermann Cohen und auch dem jungen Nicolai Hartmann durch seine glänzenden Referate auf. Er selbst urteilt freilich später weit nüchterner und richtiger über seine wissenschaftlichen Fähigkeiten: „Gerade an dem Übereifer hätte ein erfahrener Beobachter erkannt, daß nie ein Gelehrter aus mir werden könne. Ich erlebte die Wissenschaft viel stärker, als es der Gegenstand erforderte. In mir wurzelte eine Art vegetativen Denkens. Sein Hauptmerkmal war, daß irgendein Nebengedanke sich in meiner Interpretation ins Maßlose entfaltete und Nahrung und Pflege verlangte, und wenn ich mich unter seinem Einfluß den Büchern zuwandte, tat ich das nur, um Zitate für ihn zu sammeln, und nicht aus selbstlosem Interesse an der Wissenschaft.“

Den Anstoß zur Lösung von der Philosophie gab eine unglückliche Liebesaffäre. Pasternak blieb freilich aus der philosophischen Etappe die unerbittliche Klarheit seines Denkens.

Eine dritte große innere Wandlung in Pasternaks Leben betrifft schon sein dichterisches Werk und dessen Stil. Es handelt sich um die Lösung von aller Romantik symbolistischer und futuristischer Observanz und die Wendung zu einem Realismus eigener Prägung. Obwohl er manchem Gärungsprozeß unterworfen war, hielt dieser Realismus bis zur vollen abgeklärten Reife stand. Wenn man Pasternaks Werk mit dem Terminus Realismus etikettiert, darf damit jedoch nicht jener Stil gemeint werden, der im 19. Jahrhundert eine ganze literarische Epoche bestimmte. Realismus gilt bei ihm in jenem doppelten Sinne, daß

einerseits seine Dichtungen der ihn umgebenden Wirklichkeit nachgehen, also ihrer Gegenständlichkeit verpflichtet bleiben, andererseits aber selber einen überzeugenden Grad konzentrierter Wirklichkeit anstreben und besitzen. In einem, im Original besonders schönen Gedicht heißt es in diesem Sinne:

In allem möchte ich gehen
bis zum Grund,
in der Arbeit, auf der Suche nach Wegen,
im Wirrwarr des Herzens.

Bis zum Kern der eilenden Tage,
bis zu ihrer Ursache,
bis zum Ursprung, zu den Wurzeln,
bis ins Mark.

Immer den Faden fassend
der Schicksale, der Ereignisse,
leben, denken, fühlen, lieben,
Entdeckungen machen.

Oh, wenn mir das gelänge,
sei's nur zum Teil,
acht Strophen würde ich schreiben
über das Wesen der Leidenschaft,
über Frevel, über Sünden,
über Flucht und Verfolgung,
über die geschäftigen Zufälle,
über Elle und Hand.

Ihr Gesetz würde ich herausfinden,
ihren Ursprung,
ihrer Namen Initiale
würde ich wiederholen . . .

Diese Strophen erschienen 1954 in der sowjetischen Literaturzeitschrift „Snamja“. Sie kennzeichnen den ganzen Pasternak: die tastenden Schritte des Jünglings, die ersten Versuche des jungen Dichters, wie die immer neuen Mühen des reifen Künstlers, der in seinen Forderungen an sich selbst ebenso ungenügsam blieb, wie es schon der Marburger Student gewesen war.

Pasternak und die Revolution

Die Revolution fand Pasternak und viele seiner Freunde durchaus auf ihrer Seite. Der spezifisch russische Kulturpessimismus mit seinen eschatologischen Vorstellungen einer gewaltigen Katastrophe, die alles zerstören müsse, um Raum für ein neues Zeitalter, ein

neues Bewußtsein, neue Menschen zu geben, war allen aus dem Symbolismus hervorgegangenen Schriftstellern vertraut. Viele erblickten in der Revolution daher den zwar schmerzvollen, zugleich aber großartigen Anfang zu einem neuen Leben. Ebenso viele hat die Revolution dann später bitter enttäuscht, zerbrochen oder korrumpiert. Pasternak sah schon früh klarer als die meisten seiner Freunde, wie grausam und mühselig die Durchführung der Revolution werden mußte: „Solche Dinge leben in ihrer ersten Reinheit nur im Geiste dessen, der sie erdacht hat, und nur am ersten Tag ihrer Proklamation. Schon am Tage darauf werden sie von der politischen Zweckmäßigkeit auf den Kopf gestellt.“ Seine Fähigkeit zu exaktem Denken und seine Schulung darin machten es ihm unmöglich, sich so wie sein bewunderter Freund Majakowskij mit dem neuen Staat zu identifizieren, oder sich, wie Babel, in romantischer Hingabe an ihn zu verschwenden. Die neue turbulente Welt, deren Geburt er als notwendig empfand, war ihm zugleich tief fremd. Selbstquälerisch litt er darunter und versuchte vergeblich, immer wieder einen Zugang zu ihr zu finden, sich ihr anzuverwandeln. Er blieb dennoch abseits der breiten Straße, auf der bunt und aufgeregte, brutal und schrecklich, rührend und trostlos das neue Rußland dahinlärmt. Gleichwohl bejahte er diesen Staat, also das bolschewistische Rußland, aufrichtig, was man nie vergessen darf gerade bei dem Urteil über sein heutiges Verhalten. Seine Kunst, so unsowjetisch sie uns anmutet, wäre nicht denkbar ohne die vierzig Jahre Sowjetmacht, ohne diesen ständigen Prüfstein von Bewährung und Auseinandersetzung, an dem seine Dichtung und er selbst ihre Form und ihre Inhalte gewannen.

Bis zum Beginn der dreißiger Jahre versucht er, die neue Zeit innerlich einzuholen und mit ihr Schritt zu halten. Die Skrupel, die ihn drücken, finden ihren Niederschlag in manchem Gedicht:

Oder weiß ich nicht, im Schatten stehend, daß
in alle Ewigkeit die Dunkelheit nicht zum Licht kommt?
Bin ich mißraten, daß das Glück der Hunderttausend mir
nicht näher ist als einiger Hundert nutzloses Glück?

Messe ich mich nicht am Fünfjahrplan?
Falle und steige ich denn nicht mit ihm?
Aber wie kann ich existieren mit diesem inneren Vorrat?
Und damit, daß jeder Widerstand mich zaudernd macht?

Das Fazit solcher Bemühungen läßt sich mit Pasternaks eigenen Worten etwa so ziehen, daß zwar die ferne Idee des Sozialismus ihm naheging, seine nahe Wirklichkeit ihn aber befremdete. Er erkannte schließlich, daß der neue Staat für Menschen seines Schlages überhaupt nicht mehr erreichbar sei, daß er der Staat der Jungen und der Aufsteigenden ist, deren Lebensgrund nicht in einer zerschlagenen Tradition bestand. So schreibt er im Jahre 1932:

Wir stehen im Künftigen wie alle,
die in unseren Tagen leben, und sind wir auch Krüppel,
das macht nichts aus. Auf dem Gefährt des Großen Plans
überholt uns der neue Mensch.

Wenn Arznei vom Tode nicht mehr rettet,
so eilt die Zeit um so freier
in jene Ferne, wo der zweite Fünfjahrplan
seine Thesen in die Seelen stößt.

Dann seid nicht müde, jammert nicht.
Alle Schwäche in euch verfluche ich.
Aber die Starken, dem Leben Versprochenen,
mit den letzten Wunden überwinden sie uns.

Der Kommunismus hatte das Bürgertum schlechthin zum Tode verurteilt. Die Vollstreckung gehörte zu seinen offen verkündeten Programmpunkten. Und Pasternaks Buch „Doktor Schiwago“ ist die Chronik dieser ein Lebensalter währenden Hinrichtung.

Schiwago als Spiegelbild der Revolution

Der musikalische Lyriker Pasternak, der so schwer in unsere Sprache hinüberzubilden ist, besitzt auch das scharfe Malerauge seines Vaters zusammen mit dem unbestechlichen Scharfblick eines großen Historikers. Er liebt sein Land und dessen Menschen, gleichgültig, in welchem historischen Gewand sie auftreten. So gelang ihm in seinem Roman ein schonungsloses, untendenzziöses Bild, frei ebenso von verzerrender Sentimentalität wie von Ressentiment, das den Untergang der russischen Bourgeoisie am Muster eines Einzelschicksals gestaltet. Dieser einzelne als Repräsentant einer Klasse ist Jurij Schiwago. Schiwago ist nicht Pasternak, obwohl manche Parallelen in den Charakteren, auch die dem Helden mit seinem Dichter gemeinsame Gabe der Poesie darauf hindeuten und Schiwago zweifellos viele persönliche Ansichten des Autors ausspricht. Immerhin drücken oft genug auch Gegenspieler und Nebenpersonen die „Privatmeinungen“ des Dichters aus, wie überhaupt diese Frage aus dem Roman Schiwago nur unzureichend zu beantworten wäre. Auch wer mit Pasternaks Gesamtwerk nicht vertraut ist, wird schon bei der Lektüre des Geleitbriefs feststellen können, daß Pasternak zwar aus dem gleichen Boden stammt, aber aus kräftigeren Quellen lebt und eine vitalere, stärkere Natur besitzt als sein Held.

Die Haupthandlung des Romans beginnt wenige Jahre vor der Revolution von 1905, und sie endet mit dem Jahre 1929. Symbolische Daten: 1905 erfolgte der erste revolutionäre Aufbruch; mit dem Jahre 1929 kann man die Stagnation der Revolution im Stalinismus ansetzen. Aufstieg und Ende der Revolution decken sich also zeitlich mit dem bewußten Leben Schiwagos. Zwischen beiden großen Daten liegt die große Tragödie mit dem vollen Ausmaß ihrer Schicksale, die sich in Pasternaks Roman in einer Überfülle von Gestalten aus allen Volksschichten, von Ereignissen, Verknotungen, merkwürdigen Zufällen, die doch keine sind, und Lösungen, die ebenfalls das meiste offenlassen, spiegeln.

Die Erziehung des jungen Jurij durch seinen sozialistischen Onkel Kolja hatte in dem Waisenkind eine Leidenschaft für soziale Gerechtigkeit und saubere politische Verhältnisse geweckt. Daß die Revolution nicht die Möglichkeit besaß, derlei zu schaffen, daß sie vielmehr, um ihrem Gesetz zu folgen, Menschen seiner Art geistig und leiblich vernichten muß,

erkennt Schiwago bald. Dennoch wird er nicht zum Gegenrevolutionär. Er versucht, für seine Familie und seine wissenschaftliche Arbeit in Sibirien eine Zuflucht zu finden. Der Versuch mußte scheitern. Eine rote Partisaneneinheit zwang ihn, sie als Arzt zu begleiten. Hier gewinnt er die ersten konkreten Erfahrungen, daß es ihm seine Natur wohl immer verwehren wird, dem neuen Staat ohne Vorbehalte zu dienen. Inzwischen verliert er Frau und Kinder. Ein Verlust, der seinen Lebensnerv trifft. Und er verliert auch die Liebe seines Lebens, jene zweite Frau, die sich ihm immer wieder von fern zeigte, bis er sie im Bürgerkrieg endlich fand und nach kurzer Zeit für immer aufgeben mußte. Der Verlust dieser beiden ihm lebensnotwendigen Frauen, dazu die Unmöglichkeit, durch seine Arbeit eine echte Selbstverwirklichung zu finden, besiegeln im Grunde sein Schicksal. Er gibt den Kampf jedoch noch nicht auf, sondern versucht noch einmal einen Anschluß an die veränderte Welt zu finden. Seine Kräfte reichen nicht mehr aus für eine wirkliche Adaptation, und er gliedert sich statt dessen mehr und mehr aus, wird zum Sonderling, zieht sich auch von den Freunden zurück, die zwar dem neuen Leben besser als er gewachsen sind, aber entscheidende Positionen ihres Inneren und ihrer Persönlichkeit drangeben mußten. Die letzte Frau in Schiwagos Leben wird dann Marina, die Tochter seines ehemaligen Dieners, mit der er zwei Kinder hat, ohne daß ihre hingebende Liebe ihn noch retten könnte. Auch ein Versuch seines Halbbruders, ihm wieder einen Posten als Arzt zu verschaffen, mißlingt vor der Verwirklichung; auf dem Wege zum Arbeitsantritt stirbt er an einem Herzanfall.

Signaturen der bürgerlichen Welt

Die Fülle der Gestalten, der Lebenskreise, Örtlichkeiten und Ereignisse des Romans mag den Leser anfänglich über den Zusammenhalt des Ganzen ein wenig irritieren. Diese Empfindung legt sich jedoch allmählich. Die Komposition wird klarer und überschaubarer, ja, sie enthüllt sich schließlich als eine in ihrer Einfachheit geniale Konstruktion. Man hat Pasternak oft den Vorwurf eines zu stark lyrisierenden, nicht eben „geborenen“ Erzählers gemacht. Ob der Vorwurf sich halten läßt, kann sehr die Frage sein, und wir wollen auf solche künstlerischen Formfragen an späterer Stelle noch einmal zurückkommen. Hier sei vorerst die Aufmerksamkeit auf einen inhaltlichen Zusammenhang im Hinter- und Untergrunde des Romans gerichtet. Es will uns scheinen, als seien im Doktor Schiwago alle jene Kräfte, welche das russische Bürgertum geprägt haben, in einer Reihe von symbolhaltigen Schlüsselfiguren inkarniert. Es gilt als ein Spezifikum der russischen Oberschicht, daß sie sich schon seit den petrinischen Reformen mehr und mehr von den kulturellen Überlieferungen des Landes löste und deren Pflege dem gemeinen Volk überließ. Als dann im 19. Jahrhundert das Verhängnisvolle der tiefen Kluft zwischen oben und unten deutlich zutage trat, war diese nicht mehr zu überbrücken. Die Oberschicht hatte Unwiederbringliches an inneren Bindungen zu ihrem Lande verloren, sie war gleichsam Waise, ähnlich wie ihr Repräsentant im Roman, Jurij Schiwago, es ist. Ihre Erziehung wurde von den Trägern der westeuropäischen Bildungselemente, dem „Onkel zweiten Grades, Nikolai Nikolaitch Wedenjamin“, besorgt. Tonja, die Frau aus der nämlichen Schicht, bringt das lebensnotwendige Maß an Harmonie und Gleichklang, dazu die Voraussetzungen für eine Selbstbestätigung in der Wärme des vertrauten Lebenskreises mit sich. Larissa dagegen, deren Vater im Roman ja ein Belgier ist, verkörpert auf weiblicher Seite

wiederum die Ergänzung durch Westeuropa. Demgegenüber dürfte der Halbbruder Jewgraf für das hilfreiche, aber zuletzt doch ohnmächtige Asien stehen, das in treuem Beistand zu retten versucht, was noch zu retten ist, aber schließlich die dem Untergang Verfallenen nicht zu halten vermag und sich statt ihrer mit dem neuen Zustand verbindet. Jener Halbwüchsige endlich, den Jurij Schiwago auf der Rückreise nach Moskau am Wege aufliest und vor dem Verhungern bewahrt, könnte die junge Generation Rußlands vertreten. Anfänglich ist er unzertrennlich von Schiwago, dann lockern sich aber die Bande, und er löst sich schließlich ganz von ihm und geht in seine eigene Welt hinüber, während dem Zurückgebliebenen nur noch die leiblichen Kinder bleiben. Tonja, die Ehefrau, wird mit den ihren ausgewiesen und geht nach Paris ins Emigrantenelend. Juris Sehnsucht nach den engsten Angehörigen gilt einem für immer verlorenen Teil seines Selbst, das man auch dann nicht zurückgewinnen könnte, wenn man es tatsächlich wiederbekäme. Die Tochter, die er, ohne es zu wissen, mit Larissa gehabt hat, durchlebt das Schicksal unzähliger verlorener elternloser Kinder Rußlands und findet schließlich ihren Platz in der Sowjetgesellschaft, in die die beiden Kinder Marinas bruchlos hineinwachsen. Die Schicht, die Jurij Schiwago repräsentiert, mußte untergehen. Kritischer Geist, innere Unabhängigkeit, das Festhalten an bestimmten ethischen Normen, ein ausgeprägter Individualismus, kurzum die Essenz seiner Klasse machen sie untauglich für den Kommunismus. Dennoch blieben viele ihrer Individuen am Leben, brachten es sogar wieder zu Wohlstand und Komfort, aber eben erst, nachdem sie sich von jenen essentiellen Elementen ihrer Klasse befreit, ihre „bürgerlichen Vorurteile“ restlos überwunden hatten. Pasternak, der die Revolution und auch alles das, was aus ihr hervorging, für notwendig hielt und hält, lehnt sich gegen diesen Mord einer Kultur ebensowenig auf, wie er sich andererseits leichten Herzens von der alten Welt Rußlands zu lösen vermochte. Er hat den Geschichtsprozeß und seine Tragik bis ins Innerste durchlitten, zwischen den möglichen und den von andern auch verwirklichten Alternativen von Leben und Tod aber als nahezu Einzelner und auf geheimnisvolle Weise Unversehrter einen eignen Weg gefunden.

Der Vergleich mit Tolstoj

Man hat Pasternaks Roman sehr bald und mit dem Recht einer Trivialität ein historisches Kolossalgemälde genannt, vergleichbar mit Leo Tolstoj's „Krieg und Frieden“. Der Vergleich, so nahe er liegt, erschöpft sich jedoch in relativ unergiebigem äußeren Parallelen. Beide Romane verdichten ein großes historisches Thema. Beiden gemeinsam ist eine tiefe, exemplarische Liebe zu den Menschen ihres Heimatlandes. Zwischen dem Hause Tolstoj und dem Hause Pasternak haben überdies enge freundschaftliche Beziehungen bestanden, die bei Pasternak selbst deutliche Spuren hinterlassen haben. Der größere Romancier von beiden ist zweifellos Tolstoj. So unnachahmlich dieser aber auch ist, so unnachahmlich wird vermutlich Pasternak bleiben.

Tolstoj's Technik ist von Grund aus anders als diejenige Pasternaks. Er ist das unerreichte Genie der Menschendarstellung. Jede einzelne Figur, auch die nebensächlichste, steht bei ihm greifbar deutlich, fast leibhaft vor seinem Leser, mit allen Schwächen, Eigenarten, mit all ihren sinnlichen Valenzen, in jeder ihrer Bewegungen. Die Landschaft jedoch spielt bei Tolstoj eine geringere Rolle als die Menschen; sie wird mehr als Rahmen und Folie beschworen. Anders bei Pasternak. Landschaften, Jahres- und Tageszeiten sind

bei ihm gleichsam Hauptpersonen innerhalb des Geschehens. Sie sind mit den menschlichen Akteuren eng verbunden, die ihnen gegenüber oft gar nicht voll durchgearbeitet werden. So erfahren wir über Jurij Schiwagos äußere Erscheinung zwar gelegentlich allerlei Nebenzüge, daß er struwelige Haare, daß er eine Stupsnase hat und keine Schönheit zu nennen sei. Im Wesentlichen bleibt es aber dem Leser überlassen, sich die äußere Erscheinung des Helden auszumalen. Ebenso geht es mit den anderen Gestalten. Man erfährt nicht, ob Tonja dick oder dünn, ob Larissa brünett oder blond ist. Es werden immer nur einzelne, wie zufällig herausgegriffene Züge erwähnt und in einen Dialog eingebettet oder in einer Situation genannt, die, verbunden mit dem Vorgang, den ganzen Menschen nur im undeutlicheren, indes nicht weniger lebendigen Medium der Vision zur Erscheinung bringen. Vielleicht kann man sagen, daß Tolstoj in seiner Menschendarstellung von außen nach innen vorgeht, während Pasternak den umgekehrten Weg von innen nach außen einschlägt. Möglicherweise hängt hiermit die ihm eigentümliche Technik der kurzen, in sich geschlossenen Szenenfolgen, also auf Umwegen auch der oft gerügte Mangel an Architektur seines Romans, zusammen.

Noch auf zwei weitere wichtige Unterschiede wäre hinzuweisen: Tolstoj gehört zu den großen Moralisten. Hier lag seine Stärke, und sie wurde zu seiner Schwäche, als die moralisierenden pädagogischen Tendenzen bei ihm überhandnahmen. Pasternak dagegen hat gar nichts von einem Moralisten oder Weltverbesserer. Ihn faszinieren Leben und Welt so, wie sie sind, und nicht, wie er sie vielleicht wünschen möchte. Dazu trennt beide die unterschiedliche Standortgebundenheit ihrer Generationen. Tolstoj lebte und dichtete in einer Zeit, in der die hierarchische Gesellschaftsordnung nach außen hin noch intakt war oder erscheinen konnte. Er selbst ist der russische Großgrundbesitzer und kann gar nichts anderes sein. Sein Verhältnis zu den unteren Volksschichten ist ein patriarchalisches, in dem er als der Herr genommen und anerkannt wird. Die Versuche, dieses Herrentum aufzugeben, scheitern kläglich und hoffnungslos, weil zwischen ihm und dem Muschik unüberbrückbare Abgründe klaffen, wobei die Verständnislosigkeit und Verständnisunfähigkeit sich auf beide Seiten verteilen. Tolstoj's Gestalten aus den unteren Gesellschaftsschichten wirken daher nur in ihren Beziehungen nach oben echt und in sich richtig, während ihr Leben untereinander oft märchen- und legendenhafte Züge trägt und eigentümlich unreal bleibt.

Demgegenüber hat Pasternak, der um sechzig Jahre jüngere Vertreter des gebildeten russischen Bürgertums, Zugang zu beiden Schichten nach oben wie nach unten. Die alte Gesellschaftsordnung ist schon im Verfall begriffen, und es liegt ihm und seinesgleichen nichts an der Aufrechterhaltung dieser Welt, ohne daß ihm freilich eine einseitige Beglückung des Proletariats das entscheidende Problem wäre. Tolstoj schildert Zustände, oder er attackiert sie, um ihre Änderung zu bewirken. Pasternak geht es um Prozesse und Entwicklungen und um die Frage, was diese bewirken.

Schiwago und der moderne Roman

Der Doktor Schiwago hat die Frage nach dem Roman als Kunstgattung in der westlichen Kritik belebt, die Frage danach, was von einem Roman heute zu erwarten und zu verlangen sei, wenn er Anspruch darauf erhebt, in die Spitzenklasse gezählt zu werden. Wer den modernen europäischen Roman, im besonderen den der Avantgarde als Ausgangspunkt

und Kriterium ansetzt, kann leicht zu dem Schluß kommen, daß Doktor Schiwago nicht ein Roman „unserer Zeit“ im engeren Sinne des Wortes sei. Vieles, was bei uns noch vor wenig mehr als einer Generation zu den Aufgaben und Voraussetzungen eines bedeutenden Romanes gehörte, hat inzwischen seine Geltung verloren. Die Bindungen des Romans an die Gesellschaft sind fragwürdig geworden oder beschränken sich auf Unbehagen und Kritik an ihr. Aber auch die Formen und Methoden des Romans haben sich gewandelt. Die Fabel und ihre Stellung im Roman durchläuft eine schwere Krise, die mit der Krise unseres Wirklichkeitsverständnisses nahe zusammenhängt. Es wäre jedoch nun zu einfach, Pasternak und sein Werk auf eine von solchen Problemen noch gänzlich unberührte Stufe zurückzuweisen, weil der Roman „Schiwago“ als Ganzes trotz des großen Bildes von Zerrüttung und Verfall, das er entwirft, eine intakte künstlerische Welt und Psyche zu vermitteln scheint. Es wäre auch voreilig, aus diesem Eindruck vielleicht gar Möglichkeiten einer gesunden, heilenden Wirkung in konservativen Richtungen für die westeuropäische Erzählkunst zu erhoffen. Auf seine Weise nimmt auch Pasternak und mit ihm die russische Erzählung an der gegenwärtigen „Krise des Romans“ teil. Auch bei ihm ist eine naive Gegenständlichkeit und Realistik aufgegeben, und es trägt fast immer die innere Handlung die äußere weit stärker als umgekehrt. Beispiele für diese Tendenzen bieten besonders die beiden Erzählungen „Briefe aus Tula“ und „Ljuvers Kindheit“, von denen die eine ganz, die andere fast ganz ohne eigentliche Handlung ist und die dennoch den Leser auf eine anders vermittelte Weise aufs stärkste zu fesseln vermögen. Aber auch im Schiwago, in dem „allerhand passiert“, sind es weniger die großen äußeren Ereignisse als die entscheidenden inneren Vorgänge, die die Handlung in Bewegung halten und vorantreiben. Pasternak erfüllt aber auch das insbesondere von Thomas Mann für den „Geist der Epik“ aufgestellte Gebot, eine „apollinische“ Kunst zu treiben, in jenem Sinne, daß „Apollo der Fernhinterfende, der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie“ ist. Er hat als Erzähler in hohem Grade Abstand von den Dingen, die er doch selbst so tief durchlitten und durchlebt hat, auch wenn dieser innere Abstand sich vielleicht weniger in den ästhetischen Formen als in den ethischen Hintergründen seines Erzählens kundtut. Wollte man schließlich fragen, ob Pasternak in der europäischen Erzählung Schule machen könne, so wären zweierlei Möglichkeiten anzudeuten. Der Gleichklang lyrischer Intuition und denkerischer Strenge, den er erreicht hat, könnte dazu führen und auch verführen, das Lyrische mit dem Epischen für vermischbar zu halten. Ein zweites Mißverständnis wäre dem ersten benachbart und wurde schon angedeutet: es läge darin, in Pasternak Möglichkeiten einer Wiederherstellung des „klassischen Romans“ zu sehen. Dem ist vor allem die Einmaligkeit seines Werkes entgegenzuhalten, die u. a. auch in der Tatsache gründet, daß hier keine zufällige Geschichte erfunden und gestaltet, sondern aus Chronik und Roman eine unwiederholbare Synthese geglückt ist. Der Vorwurf der sowjetischen Kritiker Pasternaks richtete sich gegen den mangelnden sozialen Realismus seines Werkes. Das heißt aber nicht, daß der Roman dem zuzuordnen wäre, was die Sowjets Dekadenz, wir Avantgarde nennen. Pasternaks Zwischenstellung zwischen Ost und West läßt sich nicht mit den hier oder dort gültigen Begriffen fassen, und es gehört nicht viel Weitsicht dazu, um auch bei uns Enttäuschungen oder andere negative Reaktionen vorauszusagen, deren Heftigkeit dem Enthusiasmus entsprechen könnte, mit dem dieses große Ereignis der zeitgenössischen Literatur heute von Lesern gefeiert wird, die es noch kaum richtig aufgenommen haben.

Die Verbreitung einer ernst zu nehmenden Literatur, welche sich kritisch mit dem Phänomen Film auseinandersetzt, ist ein Gradmesser dafür, wieweit das neue Medium im öffentlichen Bewußtsein anerkannt wird. Dabei braucht sich diese Anerkennung noch nicht auf die künstlerischen Kapazitäten des Films zu erstrecken; viele Publikationen, besonders die amerikanischen Autoren, basieren auf der Erkenntnis, daß Film ein Massenkommunikationsmittel sei, freilich eins von primärer Bedeutung. Trotzdem bleibt die Tatsache, daß gerade Frankreich und Italien, deren Filmproduktion ihr hohes Niveau seit Kriegsende immer wieder bewiesen hat, auch in der Publizierung kritischer Literatur über den Film an der Spitze aller Länder stehen. Eine kaum mehr übersehbare Produktion an fundierten Geschichtswerken, soziologisch-psychologischen Essays und an Untersuchungen über Stile und Regisseure spricht am besten für das Bestehen einer filmischen „Bildung“ in den beiden lateinischen Gesellschaften. Nicht nur verfügt man dort über eine Elite von Kritikern und Schriftstellern, die mehr als nur feuilletonistisch-unverbindliche Aussagen über den Film zu machen wissen, sondern es findet sich auch das Publikum, das ihre Werke kauft, liest und diskutiert. Das gleiche Publikum ist es auch, das ambitionierten Filmproduzenten und -regisseuren wenigstens einen beschränkten Erfolg ihrer Werke verspricht. Wirkliche Kennerschaft am Film bleibt freilich unter den Bedingungen der Kulturindustrie, welche ernsthafte Filmkunst in die Opposition zum „Betrieb“ treibt, immer die Angelegenheit einer Minderheit; trotzdem läßt sich leicht konstatieren, daß auch für die breiten Schichten italienischer und französischer Kinogänger Filme viel mehr die Werke eines „Auteurs“ (Regisseurs oder Drehbuchautors) als Erzeugnisse einer anonymen Industrie sind: die Kinowerbung arbeitet ebenso sehr mit den Namen von Regisseuren wie mit denen der Stars.

In jüngster Zeit sind nun auch in Deutschland einige Werke erschienen, die die fühlbarsten Lücken auf dem Gebiete der Filmliteratur schließen. Freilich dominieren unter ihnen naturgemäß die ausländischen Autoren. Aber man möchte in der sich neuerdings verstärkenden Editionstätigkeit filminteressierter Verlage doch einen gewissen Erfolg der Filmklub- und Filmkunsttheaterbewegung erblicken, der es im Laufe der Jahre gelungen ist, den Horizont wenigstens eines Teils der Kinogänger zu verbreitern. Die Übergänge von der kritisch geschulten Minderheit des Filmpublikums zu jenen Schichten, die zwar die billige Plattitüde ablehnen, dafür im Kino aber gute und edle Gefühle erleben wollen, sind allerdings fließend. Das spiegelt sich auch in der Filmliteratur; hier steht eine feuilletonistisch-erzählende, zu Kompromissen mit der Kulturindustrie leicht bereite Strömung einer Minderheit intransigenter Autoren gegenüber, die dafür leider gelegentlich in Dogmatismus oder in abstrakte „Wissenschaftlichkeit“ verfallen. Prinzipiell unterscheidet sich die „historische“ Literatur von jener, die rein beschreibend dem „Wesen“ des Films auf die Spur kommen möchte. Unter den Autoren der ersteren sind die Feuilletonisten häufiger als bei den Film-Ontologen und -Ästhetern.

Die fundierteste aller vorliegenden Filmgeschichten ist immer noch diejenige von Georges Sadoul¹. Der französische Historiker ist ein profunder Kenner der meisten nationalen

¹ Georges Sadoul: Geschichte der Filmkunst, aus dem Französischen von Hans Winge. Wien 1956, 524 S.

Filmschulen und weiß sein Material übersichtlich und sachgerecht zu gliedern; vor allem verfällt er nicht der Versuchung, eine „rein ästhetische“ Geschichte der Filmkunst zu schreiben, sondern beleuchtet die Entwicklung der Stile im Licht politischer und sozialer Ereignisse. Die linke politische Tendenz des Autors (Sadoul ist Kommunist) verursacht allerdings im Kapitel über den späteren Sowjetfilm einige Akzentverschiebungen, denen man nicht zustimmen kann. Trotzdem ist der Wert des Sadoulschen Buches ungleich höher als der anderer Filmgeschichten, beispielsweise des populären, wenig tiefgründigen „Knaurs Buch vom Film“² oder etwa von Friedrich von Zglinickis dickleibiger Darstellung „Der Weg des Films“³, die nichts weiter enthält als eine Fülle an unverarbeitetem Material, auf 85 Seiten von Oskar Meißter berichtet, über Marcel Carné dagegen auf einer einzigen. Heinrich Fraenkels „Unsterblicher Film“⁴ ist eine vollends unverbindliche, romanhafte Aneinanderreihung von Anekdoten, Episoden und Zitaten, verfaßt – laut Klappentext – von einem „mit allen Wassern gewaschenen Filmmann“, der „immer und überall dabei war“.

Zum gleichen Genre gehört „Das gab's nur einmal“⁵ von Kurt Riess, ein Werk beachtlichen Umfangs, aber flüchtiger Darstellung: Riess sind, wie er selbst bekundet, „alte Filme wie alte Melodien“; die Geschichte des deutschen Films besteht hier vorwiegend aus Klatsch und Skandalen, und unter den abschließend zitierten „60 Großen des Films“ darf natürlich auch Romy Schneider nicht fehlen.

Fundierter sind da schon jene Werke, die sich mit einzelnen Perioden der Filmgeschichte, namentlich der des deutschen Stummfilms, befassen. Die beiden Standardwerke dieses Gebietes sind nun auch in Deutschland erhältlich, obwohl sie zunächst im Ausland erschienen: Lotte Eisners „Dämonische Leinwand“⁶ und Siegfried Kracauers „Von Caligari bis Hitler“⁷. Lotte Eisners Buch ist eine von ebensoviel Sachkenntnis wie Einfühlungsgabe getragene Geschichte des expressionistischen Films, des „Caligarismus“, der eine Reihe von Werken hervorbrachte, die uns heute noch fesseln – so die Filme Friedrich Murnaus. Lotte Eisner interpretiert aber nicht nur die expressionistischen Filme, sondern auch die Haltung ihrer Autoren und die historischen Einflüsse von „Mystizismus und Magie, jener dunklen, dumpfen Kräfte, denen sich die deutsche Seele gern hingeeben hat“. Freilich berücksichtigt diese Darstellung weniger die Ambivalenz der expressionistischen Filme, die das Zwingende einer „Vision“ mit reaktionärer politischer Haltung („Die Straße“), müder Resignationsstimmung („Der müde Tod“) oder mit gefährlichen autoritären Tendenzen („Nosferatu“) erkaufen. Dieser Problemkreis steht dagegen im Mittelpunkt von Siegfried Kracauers Geschichte des deutschen Films, die ihre politisch-soziologische Perspektive schon im Titel andeutet („Von Caligari bis Hitler“). Aus der Analyse der frühen deutschen

² Knaurs Buch vom Film, von Rune Waldekranz und Werner Arpe. Th. Knaur, Verlag, München/Zürich 1956, 543 S. 9.80 DM.

³ Friedrich von Zglinicki, Der Weg des Films (eine Geschichte der Kinematographie von ihren Urfängen bis zum Tonfilm), Rembrandt-Verlag, Berlin 1957, 1000 S. 39.50 DM.

⁴ Heinrich Fraenkel, Unsterblicher Film (Band I und II), Kindler-Verlag, München 1956, 470 u. 500 S. je 14.50 DM.

⁵ Curt Riess: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens. Verlag 'der Sternbücher, Hamburg 1956, 768 S. 16.80 DM.

⁶ Lotte H. Eisner: Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films. Der Neue Film Verlag, Wiesbaden 1955, 173 S. 6.80 DM.

⁷ Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler (aus dem Englischen), Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1958, Bd. 63, 200 S. 1.90 DM.

Filmproduktion schließt Kracauer in zwingender Weise auf die geistige und politische Verfassung der Weimarer Gesellschaft – nach dem Grundsatz „movies are mirrors“, den jede ernsthafte Filmbetrachtung berücksichtigen muß, obwohl er für die Steuerungsmechanismen, die auch in der westlichen Filmproduktion wirksam sind, scheinbar keinen Platz läßt. Kracauers Werk ist nicht nur die beste bisher geschriebene Geschichte des deutschen Films, sondern darüber hinaus ein Stück Zeitkritik, das zu ignorieren man sich nicht leisten kann. (Vgl. auch den Beitrag von Karl Zimmermann in Heft 53 der NDH.)

Ein anderes Kapitel der Filmgeschichte behandelt *Martin Schlappner*, Filmredakteur der „Neuen Zürcher Zeitung“, in seinem Buch „*Von Rossellini zu Fellini*“⁹. Dieses Werk will eine Geschichte des italienischen Neorealismus sein, jener filmischen Bewegung, in der die Situation des durch Krieg und Faschismus hindurchgegangenen Italiens so umfassenden Ausdruck fand. Es kann keine Geschichte des Neorealismus geben, die die Anfangsgründe dieser Bewegung nicht in der oppositionellen Haltung einiger Kritiker und Intellektueller zum faschistischen System zu erkennen weiß. Gerade der Neorealismus ist ein Beispiel für das Zusammenwirken von Kritikern mit Vertretern der künstlerischen Praxis bei der Erarbeitung eines neuen Stils, der zugleich ein neues moralisches und politisches Bewußtsein war. Diese Wurzeln der neuen Schule hat Schlappner nicht übersehen, er widmet der Kritikerschule mehrere Seiten seines Buches und geht sogar auf den Einfluß des Literaturhistorikers de Sanctis ein. Trotzdem orientiert sich diese Darstellung viel mehr an der Peripherie der Erscheinungen als an ihrem Kern. Schon in der Einleitung weigert sich der Autor, dem Neorealismus irgendeine Definition, ja auch nur einen wesensmäßigen Mittelpunkt zuzusprechen – es sei denn eine vage „Liebe zu den Menschen“. Der Grundsatz immanenter „Würdigung“ aller Werke regiert denn auch die folgenden Kapitel. Von allen „linken“ Tendenzen und Filmen distanziert sich der Autor vorsorglich; er will sie indes – bezeichnend! – noch anerkennen, solange „im Künstlerischen das Menschliche rein aufklingt“. Mit solchen Formulierungen, die im Text allenthalben begegnen, ist nicht gerade viel gewonnen. Der Anlage des Buches entspricht es, wenn zum Schluß Fellini als der ideale Vollender des Neorealismus erscheint – eine Interpretation, die den Gegensatz zwischen dem „sozialen Engagement“ de Sicas, Zavattinis, Viscontinis, de Santis und der Metaphysik Fellinis subjektiv überdeckt; zu ihrer Rechtfertigung muß Schlappner denn auch – am Schluß des Buches! – zu einer recht vagen Definition des Neorealismus greifen, die „das Filmische“ einfach mit „Neorealismus“ und „autonom Künstlerischem“ identifiziert. Entbehrlich scheint das Schlußkapitel über die Darsteller neorealistischer Filme, das sogar Gina Lollobrigida und Sophia Loren je eine Seite widmet. Trotzdem mag man Schlappners Werk als Materialquelle und erste Einführung in den Problemkreis schätzen; sein Vorzug ist die Ausführlichkeit, mit der es auch die minder bekannten italienischen Nachkriegsfilme wenigstens dem Inhalt nach behandelt.

Zu den Werken, die nicht der historischen Entwicklung, sondern eher dem „Wesen“ des Films nachgehen (eine Alternative, von der wir uns jedoch schon jetzt distanzieren

⁹ Martin Schlappner: *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neorealistischen Film*. Origo Verlag, Zürich 1958, 303 S. 18.20 DM.

möchten), gehört Edgar Morins Untersuchung „Der Mensch und das Kino“⁹. Morin gehört zu dem Kreis jener Wissenschaftler, die am Pariser „Institut de Filmologie“ lehren; seiner Formation nach ist er Psychologe und Anthropologe. So zeigt dieses Werk ganz die Haltung des Wissenschaftlers, den nur die in die Tiefe bohrende Reflexion interessiert. Sehr geschickt bringt der Umschlag des Buches dessen Thematik zum Ausdruck: man erblickt ein Bild aus Cocteaus „Orphée“, Jean Marais darstellend, der am Rande einer Wasserlache liegt, vis-à-vis von seinem Spiegelbild, das in einer eigenartigen Trübung erscheint. Diesem Verhältnis von Zuschauer und Leinwand, das – so meint Morin – nichts anderes als seine Hervorbringung ist, möchte der Autor auf die Spur kommen. Sein Werk ist zugleich Genese und Ontologie des Filmerlebnisses, Analyse der Partizipations- und Projektionsvorgänge, die sich im Zuschauer abspielen. Morins Gedankengang ist ungefähr der, daß die Objektivität der Kinowelt unserer persönlichen Partizipation bedarf, um Körper und Wesen anzunehmen, ja um sich als Objektivität zu konstituieren. „Um zu leben, bedarf diese Welt unserer Substanz“ (S. 168). Die Kategorien, in denen der Autor das Verhältnis Objektivität-Partizipation fassen will, sind die des Psychologen und Anthropologen: Projektion-Identifikation, Traum, Magie (die Konkretisierung der uns entfremdeten inneren Vorstellungen), das „Double“ (das uns entfremdete Erinnerungsbild).

Zunächst untersucht Morin die Fotografie, wobei er das Phänomen der „Photogenie“, jener eigentümlichen Faszinationskraft der verdoppelten Wirklichkeit, ebenso interessant wie treffend aus der Dialektik zwischen „objektivem Bild“ und „Vorstellungsbild“ erklärt. Widerstand mag man allerdings der Argumentation entgegenbringen, mit der die Entwicklung des „objektiven“ Kinematographen Lumières zum „Kino“, das sich die Substanz menschlicher Träume zu eigen macht, interpretiert wird. Bei Morin steht als Motor der Filmentwicklung das Streben des Menschen nach Konkretisierung seiner Vorstellungswelt. Der Dialektik zwischen menschlichem „Streben“ und äußeren Einflüssen, die allein doch nur die tatsächliche Entwicklung ergeben könnte, scheint er sich in dem Kapitel über die „objektive Gegenwärtigkeit“ zu widmen. Doch Morin postuliert sogleich für die empirischen Wahrnehmungsphänomene und die magischen Empfindungsphänomene eine gemeinsame Wurzel, die er den „psychischen Seh-Akt“ nennt; auch die Imagination werde sogleich in das Gefüge empirischer Determination hineingerissen: „die rationalen Strukturen, die den Gegenstand kennzeichnen sollen, projiziert das Subjekt, indem es den Gegenstand zu einem Typus oder zu einem Gegenstand in Beziehung setzt“ (S. 143). Daß hier Psychologie zur idealistischen Philosophie wird, zeigt sich noch deutlicher in Morins Anschauungen über Kunst, von der er sagt, ihre Werke seien immer nur vergegenständlichtes Produkt der Subjektivität ihrer Autoren; der Zyklus Autor-Werk-Publikum ist für ihn nur ein Austausch subjektiver Empfindungen, letztlich von Gefühlen. Für Morin scheint es keine unabhängig vom Subjekt bestehende Außenwelt zu geben und daher auch keine Dialektik zwischen Welt und Werk. Die Objekt-Subjekt-Dialektik, auf die er dennoch hinauswill, wird zu einer Scheindialektik. So steht Morin etwa an den Antipoden der Ästhetik eines Lukács.

Doch nicht diese allzusehr von der Psychologie bestimmte Ästhetik möchte man als Haupt-

⁹ Edgar Morin: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Aus dem Französischen von Kurt Leonhardt. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1958, 247 S. 14.50 DM.

schwäche des Werkes ansehen, sondern vielmehr das völlige Fehlen jeder gesellschaftlich-geschichtlichen Dimension. Morin spricht stets von den psychischen Strukturen „des“ Menschen. Sein anthropologischer Standpunkt bringt die Gefahr mit sich, als „Natur“ auszugeben, was in Wirklichkeit historisch geworden oder zumindest bedingt ist. So sind seine interessanten Gedanken oft nicht recht anwendbar; wenn die Rede ist von der „Auferstehung der magischen Weltanschauung im zwanzigsten Jahrhundert“, so fragt man vergebens, warum dies gerade im zwanzigsten Jahrhundert und gerade im Kino der Fall sei; nur die Soziologie wäre imstande, hierauf eine Antwort zu geben. So, wie es ist, bleibt dies Werk ein Torso; dennoch ist es voller Anregungen und neuer Gedankengänge für den, der sich von der extrem schwierigen Sprache des Autors und der oft mangelhaften Disposition seiner Ideen nicht abschrecken läßt.

Fragt Morin vorwiegend nach den funktionalen Eigenschaften des Films, so möchte Ernst Iros in „Wesen und Dramaturgie des Films“¹⁰ seinen Lesern eine Art Ontologie der 7. Kunst bieten. Das 16 Seiten umfassende Inhaltsverzeichnis öffnet den Blick auf unzählige Kategorien und Unterkategorien filmischer „Wesensmerkmale“ und Gesetze: eine Vision wie die große Galerie des Louvre. Merkmal des Werkes ist der apriorische Charakter all dessen, was da inventarisiert wird. Iros meint, die meisten Gesetze filmischer Gestaltung seien unabhängig von der Zeit, da sie auf der Gesetzmäßigkeit des Materials beruhten. Aber die prinzipielle Fragwürdigkeit solcher Auffassung wird schon zu Anfang klar, wenn die Gesetze einer verbindlichen filmischen Kontinuität definiert werden; gerade die „Sprünge“, die Iros als regelwidrig brandmarkt, sind von jüngeren Regisseuren – zum Beispiel dem Spanier Bardem – als bewußtes Stilmittel angewandt worden. Geradezu schulmeisterlich wirkt der erhobene Zeigefinger, mit dem der Autor den Künstlern „muß“- und „darf“-Anweisungen gibt. So haben sich die Regisseure, seiner Auffassung nach, bei der Verarbeitung ihres Manuskripts nicht kritisch, sondern einfühlend zu verhalten, da man kein Werk völlig erfassen und erleben könne, wenn man, anstatt sich ihm hinzugeben, fortwährend die kritische Sonde anlege (S. 43). Wenn man auch jetzt das Buch noch nicht aus der Hand legt und dazu die Kapitel über den „Genießenden“ des Kunstwerks und das (natürlich verurteilte) Tendenzwerk übersteht, so gelangt man gegen Schluß des Werkes zu einer Zusammenstellung filmischer Ausdrucksmöglichkeiten wie Kamerabewegungen, Schnitten, Überblendungen usw., unter denen die Systematik des Autors Übersicht und Ordnung schafft.

Fritz Kempes „Film – Technik, Gestaltung, Wirkung“¹¹ ist – im Gegensatz zu Iros – eine Betrachtung a posteriori, die sich stets an dem konkreten Material, das heißt den Filmen, orientiert, obwohl auf Seite 8 zunächst das Wort „Film“ aus dem altenglischen „Felman“ abgeleitet wird. Dabei gibt der Autor (Direktor der Hamburger Landesbildstelle) nicht nur einzelne Fotos, sondern ganze Sequenzen aus Filmen wieder – eine Methode, die es in der Tat erlaubt, einen Film ähnlich wie einen Text buchstäblich „herbeizuzitieren“. Die konkrete Orientierung der Untersuchung erweist sich im Kapitel Dramaturgie insofern als vorteilhaft, als Kempe keine dogmatischen Regeln aufstellt, sondern mit dem Hinweis auf japanische Filme auch die Prinzipien der aristotelischen Dramaturgie rela-

¹⁰ Ernst Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*. Max Niehans Verlag, Zürich 1957, 282 S. 32.60 DM.

¹¹ Fritz Kempe: *Film – Technik, Gestaltung, Wirkung*. Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1958, 196 S. 19.80 DM.

tiviert. Bei der Behandlung von Stilprinzipien geht Kempe so oft als möglich auch auf den Inhalt der angeführten Beispiele ein, um vom bloßen Inventar der Formen zu einer Untersuchung ihrer Funktionen zu gelangen. Den weniger speziell an filmischer Technik Interessierten wird vor allem das Kapitel „was ist ein guter Film“ ansprechen; hier finden sich einige treffende Ausführungen über die Infiltrierung politischer Gehalte in unscheinbare Routinefilmchen. Am Schluß zögert man allerdings, dem Imperativ zuzustimmen, der „gesunde moralisch-ethische Werte“ für den guten Film fordert. Aus dem Stil ebenso wie aus seiner Orientierung ergibt sich, daß Kempes Buch aus der Praxis für die praktische Verwendung geschrieben wurde (z. B. in der Jugendarbeit); um so bemerkenswerter, daß hier der Kommerzialität und der Kulturindustrie keine Avancen gemacht werden, was sonst leider zu häufig Kennzeichen und Gewohnheit filmischer „Praktiker“ ist.

Aus der „filmischen Praxis“ kommt auch Karl Klär, der Verfasser von *„Film zwischen Wunsch und Wirklichkeit“*¹²; er ist Pressechef eines großen Hamburger Filmverleihes. Das merkt man dem Bändchen äußerlich kaum an: es gibt sich seriös und schickt jedem Kapitel mehrere literarische Zitate voran. Freilich verbirgt sich hinter der Bildungsfassade eine unverhüllte Apologie des deutschen Films und seiner Verantwortlichen. Klär äußert sich nacheinander zu den Fragen des Filmpublikums und der künstlerischen Verantwortung, er doziert über den „Sinn des Happy-Ends“ und die Aufgaben der Filmkritik. Dabei gerät jedes seiner Argumente zu einer moralischen Entlastung der „Sissi“- und „Trapp“-Verfertiger. Klär verfährt mit einer Mischung von Naivität und Raffinesse; entwaffnend ist zum Beispiel die Rechtfertigung des „Happy-End“ im Unterhaltungsfilm: ein „tragischer“ Schluß stände wohl einem Kunstwerk an, während der Film das *reale* Leben widerspiegele und folglich auch nicht „im Negativen verharren“ könne! Die hohe Moralität deutscher Filme wird an einer Statistik erwiesen, aus der hervorgeht, daß „Liebespaare, die eine Dauerverbindung anstreben, über 50 Prozent aller Filmpaare stellen“ – als ob die Verlogenheit nicht gerade in solcher Moralität liegen könnte! Besonders bezeichnend sind Klärs Ausführungen über den Kritiker. Er zitiert, sorgfältig ausgewählt, kontradiktorische Urteile über den gleichen Film („Trapp-Familie“) und folgert daraus, der deutsche Film könne es überhaupt keinem Kritiker recht machen, denn: „die Maßstäbe der Kritiker sind nun einmal verschieden – weil der Kritiker eine Individualität ist“ (S. 77). Natürlich folgt darauf die Anweisung, der Kritiker solle seine Ansprüche „auf das gerechte Maß“ reduzieren. Sobald aber, wie hier unausgesprochen gefordert, die Kritik sich das Gegebene als Maßstab setzt – eine Haltung, die nicht erst aus der Auseinandersetzung um den deutschen Film geboren wurde –, verliert sie ihre Daseinsberechtigung. Eine „Kritik“, die nur mehr der Aufrechterhaltung des Bestehenden dient – das mögen sich die Filmproduzenten in der Tat wünschen. Ernsthaftem Nachdenken halten die Gedanken Klärs nicht lange stand; ärgerlich stimmt an ihnen eher die literarische Verbrämung, unter der sie sich präsentieren: selbst Hugo von Hofmannsthal („Ich meine, ganz unrecht hat ein Publikum ja nie“) muß da noch zur Rechtfertigung kommerzieller Intentionen herhalten.

*

¹² Karl Klär: *Film zwischen Wunsch und Wirklichkeit*. Gespräche mit den Freunden des Films und seinen Gegnern. Der Neue Film Verlag, Wiesbaden 1957.

Die größten Gefahren, die gegenwärtig von der Filmindustrie drohen, ergeben sich aus ihrer kommerziellen Organisation: sie bewirkt, daß man den Massen als Ersatz für den unbefriedigenden Alltag eben jenen Alltag, in Klischees und stereotype Handlungen übersetzt, ein zweites Mal anbietet und dadurch aktiv zur Versteinerung der Gesellschaft beiträgt; daneben bemächtigen sich die politischen Interessen zunehmend des Films, um für die Verbreitung der jeweils genehmen Anschauungen und Verhaltensmodelle zu sorgen. So werden solche Untersuchungen der Zeit am meisten gerecht, die sich mit den sozialen und politischen Implikationen des Films auseinandersetzen; das erklärt, warum das Kapitel „Kulturindustrie“ aus Adorno/Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“¹³ immer noch die aktuellsten Gedanken enthält, die über die Rolle des Films in der westlichen Gesellschaft bisher formuliert wurden. Doch die dringendste Verpflichtung jeglicher Film-literatur sollte sein, dem Zuschauer die Augen zu öffnen für die Verlogenheit gängiger Kinoklischees, die durch gemütvollte Ironie allein noch nicht bloßgestellt werden; damit könnte sie die Arbeit unabhängiger Filmproduzenten und -verleiher unterstützen, die dem Versinken des Films in Kommerzialisierung, Routine und Lebensfremdheit entgegenarbeiten.

¹³ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Querido Verlag, Amsterdam 1957, 310 S. 11.80 DM.

KUNST UND DIKTATUR

Wie schwierig es ist, das Phänomen der Diktatur künstlerisch adäquat darzustellen, bzw. Kunstwerke wirklich zu verstehen, die unter den Bedingungen einer Diktatur entstanden sind, dafür gab es in jüngster Zeit zwei überaus eindrucksvolle Beispiele: Chaplins mit Verspätung zu uns gekommener Film „Der große Diktator“ und die Urteile über Pasternak und seinen Roman „Doktor Schiwago“.

Was der große Zauberer Chaplin uns schuldig blieb, ist ziemlich leicht zu erkennen. Er gab Situationen eines faschistischen Systems, nicht aber dessen Genese. Sein Diktator war eine von der Wirklichkeit abgehobene Karikatur, die sich zwar als solche unaufhörlich selbst denunzierte, hingegen kaum etwas ahnen ließ von den schaurigen Dämonien, die sich in einem „Führer“ versammeln. Eher ein Clown, der Diktator mimt, als ein Diktator, der freilich kraft der ihm übertragenen Machtfülle sich in einem Maße der Wirklichkeit entfremden mag, daß sein Verhalten zuletzt einige Ähnlichkeit mit dem eines Clowns besitzt. Auf Grund dieser Konzeption war es auch nicht möglich, jene Kräfte ins Bild zu bringen, die einen Diktator hervorbringen: wirtschaftliche, politische, militärische, psychologische. Indem deren Gewicht fehlte, entfaltete sich die faschistische Szenerie dieses Films immer wieder wie die einer Operette, deren beabsichtigter Mangel an Ernst ein wesentliches Moment des (möglichen) Vergnügens seitens des Zuschauers ist. Die Wirklichkeit, die angeklagt werden sollte, wurde leicht wie der Globus, mit dem Chaplin in einer der besten Szenen des Films wie mit einem Luftballon spielt. Ungemein aufschlußreich für dieses Verkennen der „Schwere“ die Ansprache, die der in die Rolle des Diktators versetzte Friseur am Ende des Films ins Publikum hinein hält: ein wortreicher humaner Appell, ein menschenfreundlicher Enthusiasmus, der selbstverständlich die Mauern der Barbarei nicht im geringsten erbeben läßt. Allenfalls war beim Anblick dieser Szene mit Befremden, ja sogar mit einigem Schrecken die Erkenntnis zu gewinnen, wie sehr die Gestik und das rollende Auge des Anklägers dem des Angeklagten gleicht, und zwar nicht nur darum, weil die beiden Rollen hier von einem Schauspieler, Charlie Chaplin, gespielt wurden. Der tiefere Grund für die Ähnlichkeit oder Anähehlung dürfte vielmehr darin liegen, daß ein System auf diese oder jene Weise noch jenen die Züge prägt, die außerhalb des Systems stehen, sei es als Ankläger oder auch als scheinbar unbetroffene Zuschauer.

Wieviel mehr aber erst die Züge jener Menschen, die jahre- und jahrzehntelang *innerhalb* eines Systems leben! Gewiß wird man zugeben – wir haben in Deutschland unsere Erfahrungen gemacht –, daß es auch innerhalb eines organisierten Systems so etwas wie Oasen, tote Winkel oder Verstecke gibt,

in denen das Leben weiterzugehen scheint, als sei „nichts geschehen“. Aber dieser Schein trägt – das windstille Zentrum eines Taifuns ist etwas anderes als die Stille eines schönen Sommertages: etwas anderes zumindest für jenen, der Nerven für Klima und Wetter hat und der es sich nicht untersagt, den Barometerstand abzulesen. Nichts von vornherein Fragwürdigeres daher als die Behauptung eines deutschen Kritikers, der über den „Doktor Schiwago“ schrieb: „Pasternak leistet gar keine Opposition, er widerspricht gar nicht, er tut etwas, was viel schwerer wiegt, er zeigt, daß das Leben von der Revolution überhaupt nicht berührt wird.“ Liest man den in den letzten Wochen und Monaten so viel diskutierte Roman, und weiß man etwas von der Vorgeschichte des Dichters, so kann man dieser Ansicht nur widersprechen. Aber selbst wenn man von all dem nichts gelesen hätte: kann man sich vorstellen, daß eine so sensible Intelligenz wie Boris Pasternak in seinem ganzen Weltverhalten unbeeinträchtigt geblieben ist von den Ereignissen der geschichtlichen Epoche, auch wenn dieser Dichter, was wahrscheinlich ist, im Grunde ein unpolitischer, ein abseits der Geschichte stehender Mensch ist? Konnte man, als russischer Dichter, angesichts der ungeheuren Ereignisse der Revolution und der ihr folgenden Jahrzehnte „abseits“ stehen ohne Stolz (auf die eigene „unbesiegbare Einsamkeit“, wie es Renato Poggioli in seinem Aufsatz in der „Partisan Review“ ausdrückt), ohne Verzweiflung, ohne Scham („weil er es nicht vermocht hat, der Revolution jenen Tribut zu entrichten, den ihr alle entrichten . . .“)? Noch die Stille der sogenannten „Stillen im Lande“ – um einen früher in Deutschland gern bemühten Ausdruck etwas unzutreffenderweise auf Pasternak anzuwenden – ist ein geschichtliches Phänomen, bedingt und mannigfach bestimmt durch den „Lärm“ der aktuellen Geschichte, dem zu entfliehen man trachtet!

Jeder aufmerksame Leser von Pasternaks Roman wird feststellen: grausam sind die Male, welche die geschichtliche Situation und die mit ihr verschränkte persönliche des Autors ins Werk eingebrannt haben. Ihr allgemeinstes Charakteristikum besteht darin, daß sich dem Autor und dem mit ihm weitgehend identischen Helden die Dimension der Geschichte versagt: der geschichtliche Vorgang verdirbt in der Sicht dieses Romans immer wieder zum unbegriffenen Verhängnis, zum finsternen Traum, zur „Langeweile des fremden, abliegenden Themas“. Mag es noch angehen, daß eine Frau am Sarg des Geliebten von den „kleinlichen Geschäften der Welt, der Umgestaltung des Erdballs etwa“ sagt, daß „sie unsere Sache nicht ist“ –: wer genauer hinhört, vernimmt auch hier die trotzig-stimmige Stimme des Helden Schiwago und seines Autors, der gerade darum sich von der zu „subjektiven“ Aussageform seiner Lyrik ab- und dem Roman zugewandt hatte, um die Grenzen zwischen Kunst und Geschichte neu zu bestimmen. Wir wissen nicht, welche inneren und äußeren Gründe den Dichter bewogen haben, diesen Vorsatz dann doch abzubiegen in ein Insistieren auf dem wesentlich ungeschichtlichen Zustand wahren Menschentums. War das, was Pasternak aus größerer oder geringerer Nähe zu seiner Lebenszeit an Geschichtlichem erfuhr, solcher Art, daß seine Antwort zuletzt nur eine Absage an Geschichte überhaupt sein konnte? Träfe diese Deutung zu, so wäre

jedenfalls die Weltsicht dieses Dichters, gerade weil er am geschichtlichen Prozeß nicht partizipieren wollte, tief geprägt von der russischen Revolution und ihren Folgen. Oder haben wir – worauf, wie gesagt, manches hindeutet – in Pasternak-Schiwago einen Menschen zu sehen, der „von Haus aus“ als entschiedener Individualist angelegt ist, hineingeboren aber in eine Zeit, die ihn (wie Hellmut Jaesrich in seinem Aufsatz in der „Welt“ feststellte) „unablässig überfordert“? Aber auch unter Zugrundelegung dieser Deutung muß gesagt werden, daß der Roman Pasternaks mit erschreckender Eindringlichkeit zeigt, wie in einem totalitären Regime ein an sich gesunder Individualismus in einen schlechten pervertiert. Ein Vorgang, der nicht Pasternak als Schuld aufzubürden ist – ein Mensch, der Jahrzehnte seines Lebens massivsten kollektiven Forderungen gegenüber sich als abgesonderte Existenz zu behaupten hat, muß fast notwendigerweise sich abschließen, einkapseln, verengen. Dennoch müssen wir gestehen, daß wir einige Sätze dieses Buches, in denen die Absage dieses Dichters an seine Zeit ihren schneidendsten Ausdruck gefunden hat, mit einem Gefühl des Entsetzens gelesen haben. „Ich lasse gelten“, sagt Schiwago zu einem roten Kommandeur, „daß ihr die Fackel und die Befreier Rußlands seid, daß es ohne euch zugrunde gehen, in Armut und Unbildung ersticken würde – und dennoch geht ihr mich nichts an. Ich kümmere mich nicht um euch! Ich liebe euch nicht und wünsche euch alle zum Teufel.“

Noch einmal, nur unendlich grauenvoller als in der letzten Szene des Chaplin-Films, wird hier deutlich, daß und wie sehr der Ankläger, und gerade im Paroxysmus seines Zorns und seines Abscheus, die Züge der von ihm Verdammten annimmt. Denn dem Wort und der Praxis des Diktators, daß das Volk, wenn es unter seiner Führung nicht zu siegen versteht, mit ihm den Untergang zu teilen hat, entspricht auf unheimliche Weise dieser Ausspruch Schiwagos, der die Revolutionäre „zum Teufel wünscht“, obgleich er im gleichen Atemzug behaupten muß, daß ohne sie Rußland „zugrunde gehen, in Armut und Unbildung ersticken würde“. Wie verzweifelt muß die Situation Pasternaks sein, und wie muß er unter dieser Situation gelitten haben, daß sich seinem Doppelgänger Schiwago dieser fürchterliche Aufschrei entringen konnte!

R. H.

LIEBE ALS AUSNAHMEZUSTAND

Ingeborg Bachmann: Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel. R. Piper & Co., München 1958. 86 Seiten. 2,50 DM

Aus drei Gründen verdient Ingeborg Bachmanns zweites Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“, das erstmals im „Jahresring 58/59“ veröffentlicht wurde und fast gleichzeitig als neuer Band der „Piper-Bücherei“ erschien, unsere besondere Aufmerksamkeit: 1. weil auch dieses Spiel ein bedeutendes Stück Dichtung ist, 2. weil dieses bedeutende Stück Dichtung von der Liebe handelt, einem Thema, dem die junge Dichtung der Nachkriegsjahre nicht gerade allzuviel abgewinnen konnte, und 3. weil es auf die Frage, wie sich das Hörspiel als neue literarische Form denn nun eigentlich charakterisieren lasse, schlicht und einleuchtend Antwort zu geben weiß. Mit der Bemerkung, es handle sich lediglich um eine neue Variante des alten Themas Abälard und Héloise, Paolo und Francesca, Romeo und Julia, Tristan und Isolde, läßt man dem neuen Stück Ingeborg Bachmanns keine Gerechtigkeit widerfahren – eher schon mit der Beobachtung, daß hier in Form einer dichterischen Parabel eine neue, zu Herzen gehende Definition der Liebe und des liebenden Menschen gegeben wird. Die Liebe erscheint in diesem Spiel – ganz ungoethisch – als das große Abenteuer des Verzichts, des Verzichts auf den Kontakt mit der Wirklichkeit, des Verzichts auf ein bürgerliches Leben in Gemeinschaft mit dem geliebten Menschen, des Verzichts auf die Entfaltung und Vervollkommenung der eigenen Persönlichkeit in der Liebe und durch den Geliebten. Sie ist eine Art permanenter Ausnahmezustand, ist Kampf des Liebenden gegen sich selbst und gegen den Geliebten und Kampf der Liebenden gegen alles, was außer ihnen existiert. Höchstes Glück dieser Erdenkinder ist keinesfalls die Persönlichkeit, sondern vielmehr das Auflösen der Person. „Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit

dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, *nie mehr nützlich sein* und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern.“ Das Schlüsselwort heißt „Ich bin mit dir und gegen alles“ – ganz im Sinne und mit der Unabdingbarkeit des biblischen „Wer nicht für mich ist, der ist wider mich.“ Die Liebenden sind aus der Welt gerückt, von Mal zu Mal mehr, ihre Liebe ist nicht historisch. „Mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt“, antwortet Jan der Geliebten.

Wer die Feuerprobe einer solchen Liebe besteht, wird zerstört, verbrennt, kommt um. Nur die Versager, die Mittelmäßigen, die Angepaßten überleben. So heißt es von Jan mit der Goetheschen Formel, jedoch in deren umgekehrtem Sinn: „Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder.“ Denn in Wirklichkeit ist dieses Überleben nicht Rettung, sondern Strafe dafür, daß er „plötzlich, als die Entscheidung gefallen war, Lust verspürte, allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte... Er war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus... Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus seinem Ohr das Geflüster einer Geliebten und aus seinen Nüstern den hinreißenden Geruch verschleucht hat – ein Mann, dessen Augen sich wieder beleben an Druckerschwärze...“ Die Jugendfreundin, die später an einen Arzt geriet, die Nachbarn auf dem Land, die schon fünf Kinder haben, die zwei Studenten, die einen Ernst fürs Leben und füreinander verraten, so sagt die Dichterin, gehen dem Mysterium der Liebe, jenem göttlichen Chaos, jenem „Wirbel wie vor dem ersten Schöpfungstag“ aus dem Wege, um im Gleichgewicht und in der Ordnung zu bleiben. Die großen Liebenden indes gehören nicht zu den Lebenspraktikern, die für sich und ihren Partner einen annehmbaren Status in der Gesellschaft schaffen.

Sie sind die Berauschten und gleichzeitig die einzig Enthaltamen, sie sind die Ekstatiker und gleichzeitig die Asketen, sind die Neinsager, die sich um keinen Preis mit der Wirklichkeit vermischen, sondern sich fortschreitend von ihr entfernen. Von den großen Liebenden sagt Ingeborg Bachmann, daß sie „gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. Da mögen sie vielleicht unter die Sternbilder versetzt worden sein.“ Das alles ist, dem Inhalt nach, vielleicht nicht neu. Um es dennoch neu aussprechen zu können, hat die Dichterin diese hochpoetische Parabel erfunden und mit Jan und Jennifer den beispielhaften Liebespaaren ein weiteres hinzugefügt. Wiederum wird an Ingeborg Bachmanns exemplarischem Text deutlich, daß es dem dichterischen Hörspiel niemals um das Vordergründige einer akustisch dargestellten oder illustrierten Handlung geht, sondern um jene Wirklichkeit, die jenseits alles Wirklichen liegt, daß es mithin als eine auf besondere Weise nach innen gerichtete Form auf das tragende Gerüst einer dramatischen Handlung verzichten kann und muß, will es seine besondere Chance wahrnehmen. Sie besteht darin, den optisch-rhetorischen Zwang der Bühne aufzuheben und ins Unendliche auszuweiten, d. h. die absolute Problematik des menschlichen Daseins in der Welt einzig durch das dichterische Wort „sichtbar“ zu machen.

Erlangen Albert Arnold Scholl

GABRIELA MISTRAL

Gabriela Mistral: Gedichte. *Unter Mitwirkung von Heinz Müller und Gisela Pape herausgegeben von Albert Theile. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1958. 276 Seiten. 27.- DM*

Als die chilenische Literatur-Nobelpreisträgerin des Jahres 1945, Gabriela Mistral, die eigentlich Lucila Godoy Alcayaga hieß, fast achtundsechzigjährig am 10. Januar 1957 in der Nähe New Yorks starb, kannte man in unserem Lande von ihr kaum mehr als

den Namen. Die sehr wenigen Übertragungen ihrer Verse, noch dazu an versteckter Stelle, zählten nicht. Es lag bestenfalls so etwas wie Respekt in der Luft, der dem Wesen einer Dichterin galt, deren Popularität im Süden Amerikas an das Sagenhafte grenzte. Gabriela Mistral war die Verkörperung antipodischer Dichtung, über die lediglich ein paar Romanisten Bescheid wußten und Auskunft geben konnten. – Heute, bald zwei Jahre nach ihrem Tode, sind es denn auch die Experten, die in Deutschland den Blick auf die Poesie dieser Frau frei machen. Die Kennerschaft Professor Albert Theiles und seiner Mitarbeiter Heinz Müller und Gisela Pape hat einen Band „Gedichte“ in der Übersetzung zustande gebracht, der zum erstenmal interessierten Kreisen die Erscheinung der Nordchilenin näherbringt.

Die Lyrik der Gabriela Mistral liegt in den vier Verbänden „*Desolación*“ (1922), „*Ternura*“ (1924), „*Tala*“ (1938), und „*Lagar*“ (1954) vor. Das Buch Theiles führt in sieben Abschnitten durch die Landschaft der Mistralschen Gedichte (Verzweiflung / Mutter und Kind / Wiegenlieder / Rundgesänge / Natur / Amerika / Zeit und Ewigkeit). Ein umfangreiches Nachwort, Worterklärungen und eine Bibliographie vervollständigen die repräsentativ aufgemachte Ausgabe. – Sicher ist, daß manches von dem, was diese Frau im Laufe ihres unermüdlich tätigen Lebens niederschrieb, sich lediglich aus der lyrischen Erregung des Augenblicks heraus rechtfertigen läßt und wohl auch als für ihn bestimmt anzusehen ist. Das sehr starke Pathos der Stellungnahme bringt – besonders in Zyklen und längeren Einzelgedichten – deklamatorisch gestimmte Passagen mit sich, die dem vielleicht überempfindlichen Ohr des heutigen Lesers (der seine lyrischen Unterstatements gewohnt ist und sich mit ihnen oft schon allzu bequem eingerichtet hat) schwer eingehen. Man muß freilich wissen und bedenken, wann, unter welchen Umständen und hinter welchem Vordergrund gedichtet worden ist, was als zu stark sentimentgeladen erscheint.

Gabriela Mistral war eine Frau des öffentlichen Lebens, eine leidenschaftlich erfolgreiche Pädagogin, die Frau des Katheders hoher Schulen mancher Länder, die Frau im diplomatischen Dienst ihres Landes. Als Tochter eines Dorfschullehrers wurde sie selber jung Lehrerin, noch vor der dichterischen Berufung, um dann in späteren Jahren Erzieherin einiger Generationen in einer Reihe von Nationen zu werden. Unvergessen ist vor allem ihre Tätigkeit in Mexiko, wo sie in den zwanziger Jahren im Auftrage der Regierung sehr erfolgreich pädagogische Reformpläne durchsetzte. – Es nimmt daher nicht wunder, wenn ihre Gedichte immer wieder, so zart, in sich ruhend und melancholisch verdüstert, wie sie sein können, von so intimem Glanz erhellt, die Tendenz zur „Öffentlichkeit“ haben. Die Rundgesänge, und nicht nur sie, sind hierfür der Ausdruck. Solche Gesänge haben den Menschen nötig, wenden sich an ihn, rufen ihn an, handeln mit ihm und für ihn, sind Gemeinschaftsgedichte in einem edlen Sinne.

Allerdings sind die mehr privat zu empfindenden Gedichte in der Stille, der Leidenschaftlichkeit, die jäh diese Stille unterbricht, in ihrer Wort gewordenen Fürsorge und Mütterlichkeit (wie es die zahlreichen Kinderlieder bekunden) die gelungenen. In ihnen ist die ganze dichterische Kraft versammelt. Von ihnen geht am stärksten die Schönheit, die Sicherheit und Reinheit, der Wohlklang der Mistralschen Verskunst aus. Sie sind wie gesättigt von Erfahrung, von Erlittenem wie von erinnertem Entzücken. Überhaupt sind einige der kürzeren Stücke des Bandes von wahrhafter poetischer Vollkommenheit (ein Musterbeispiel ist etwa „Muro/Mauer“, das schon in den ersten drei Zeilen solche Vollkommenheit mitteilt: „Mauer, leichte du, ungewöhnliche, / ohne Farbe und ohne Gewicht, / ein wenig Luft nur inmitten von Luft.“ – Auch die Kabinettstücke des kleinen Zyklus „Dinge“ wären in solchem Zusammenhang besonders hervorzuheben). – Es ist eigenartig, daß man Gabriela Mistral – wie sie nun in ihren Ge-

dichten sichtbar geworden ist – wie ein „Phänomen“ mütterlicher und fraulicher Zeitlosigkeit empfindet, das sich des Gedichtes bemächtigt, in es schlüpft, aus ihm singt, klagt und jubelt. Es liegt – obwohl doch so viele ihrer Arbeiten Bekundungen zur Zeit sind – eine starke Entrückung über ihrer Kunst. Wie von fern kommen manche Strophen und Zeilen daher, die von einer indianischen Sanftheit getragen scheinen, einer naturkindhaften Sanftheit und stillen Unberechenbarkeit. Es ist, als wenn man in ihnen plötzlich Tiefen der Vergangenheit sähe, die sich bei näherem Hinblick freilich dann meistens verschleiern. – Vorherrschend bleibt in den Gedichten der Gabriela Mistral, die ihr Pseudonym in späteren Jahren gern mit dem Namen des Erzengels Gabriel und dem des heftigen Mittelmeerwindes in Verbindung brachte, ein bestimmter einfacher, bäuerlicher Ton, der nichts Idyllisches an sich hat, weil er nie auf das Genrebild, vielmehr auf die „Wirklichkeit“ ländlichen Lebens aus ist. Sie focht für Agrar-Probleme wie für die pädagogischen, die ihr sich aufdrängten. Und das Gedicht hatte ihr dabei zu helfen. Dies „handelnde“ Element gehört zur Substanz ihres dichterischen Lebenswerkes, das Theile und seine beiden Mitarbeiter, manchen Schwierigkeiten zum Trotz, überzeugend zu präsentieren vermochten.

Darmstadt

Karl Krolow

UNDEUTLICHE MELANCHOLIE

Hans Erich Nossack: Der jüngere Bruder. Roman. Subkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1958. 388 Seiten. 15,80 DM

Es ist ein beunruhigendes Schauspiel, wenn ein Autor dem Gesetz und Trauma seines Lebens auf die Spur kommt, es in aller Öffentlichkeit bekennt und annimmt, aber zugleich künstlerisch noch nicht vollkommen zu meistern und wahrzumachen versteht. Das ist Nossack in seinem neuesten Roman geschehen. Er hat sich zugleich gezeigt und verborgen. Denn schon, daß hier

ein Erzähler vorgeschoben wird und der Autor aus der Maske eines Ingenieurs heraus spricht, die seine eigene Stimme streckenweise ganz verschluckt, hat dem Roman eine Doppelgesichtigkeit aufgeprägt, die seinen Kern nur in Brechungen erscheinen läßt.

Erzählt wird die Geschichte einer Heimkehr, einer tatsächlichen zunächst, die den Ingenieur aus brasilianischem Exil in das Deutschland des Jahres 1949 zurückführt, die aber dann das Bedürfnis zu einer zweiten, mühsameren Heimkehr auslöst. Denn als der Ingenieur dem Jahre zurückliegenden, noch immer verschleierte Tod seiner Frau nachgeht, taucht ein junger Mann im rekonstruierten Bild der Vergangenheit auf, ein Carlos Heller, der unberührt und für alle unbegreifbar durch die immer enger, immer gefährlicher werdende Szenerie des Krieges ging, fast ein „Engel“. Ein kurzes, heiteres Gespräch mit ihm, seine ebenso entzückende wie schwindelerregende Vagheit, haben die Frau des Ingenieurs offenbar ihre bis dahin sicher beherrschte Balance im sozialen Rollenspiel gekostet. Sie ist abgestürzt. Und gerade in diesem „Engel“ entdeckt die Intuition des Ingenieurs jetzt den „jüngeren Bruder“, ein Inbild der von ihm selbst versäumten und verratenen existentiellen Reinheit, von keinen Kompromissen und Engagements befleckt. Doch die flüchtigen Spuren des jungen Mannes verlieren sich schon im Kreise seiner ehemaligen Bekannten, die immer noch in melancholischem Protest neben einer Gesellschaft her leben, in der Katastrophen offenbar robust und ohne Ermüdung überstanden werden. In diesem Zirkel entdeckt der Ingenieur eine neue mögliche Heimat: Aporée.

Aporée, das ist dreierlei, und erst die Kombination seiner Bedeutungen macht das Ganze aus. Es ist zunächst ein Künstlerlokal mit schon ausgelaugter Originalität, aber es bedeutet auch, als literarisches Kennwort, einen neuen, irdischen Höllenkreis, in dem „eine unsichtbare Vorhut des Menschen“ auf ein Jenseits der Verzweiflung hofft, und es entschlüsselt sich endlich –

als ein Anagramm für „Europa“. Daß Nossack auch diesen, bis zuletzt chiffrierten Sinn zum Tragen bringen möchte, hat die Statur dieses Bekenntnisromans leider in ganzen Passagen zu einem kulturkritischen Denkmal vergrößert.

Dieser Versuch, durch das eigene innere Aporée hindurch der Zeit in den Rücken zu fallen, mußte dem Autor mißlingen. Was er an Aufnahmen von Hamburger Industriellen oder aus ungelüfteten Bürgerstuben des östlichen Deutschland vorweist, das ist im Blitzlichtstil mißglückt, kalt, konturenlos, vordergründig. Hier läuft die Psychologie wie auf Schienen und läßt den Figuren nur den Spielraum von Marionetten, der auch für die Satire noch zu eng ist. Denn Schwermut über die verfehlt Existenz, die in diesem Ingenieur Ernst macht bis zur Apathie, die sich gegen jedes sozialisierte Dasein, gegen die Verbindlichkeiten und schwierigsten Kompromisse jeder sozialen Rolle verschließt, sollte sich nicht auf eine zeitgenössische Konstellation verengen und damit erklären oder gar rechtfertigen wollen. Daß die europäische Gesellschaft auch 1949 noch funktioniert und von rollenbewußten Funktionären als Buchhalter, Lehrern oder Managern noch immer zum Funktionieren angehalten wird – darüber zu staunen, scheint uns eine menschenwürdige Reaktion, nur ist mit diesem Staunen allein ein Gesellschaftskritiker dürftig ausgerüstet. Sooft der Ingenieur, und in ihm der Autor, Voraussetzungen für seine Melancholie konstruiert, mag es der Lebenshaß der Mutter, das Vakuum der Hitlerjahre oder die restaurative Öde sein, läuft er der Aporée-Situation davon, und sein Stil antwortet wie im Reflex mit Versteifungen, Hölzernheit, Banalitäten.

Überall aber, wo die Sprache mehr sein darf als nur ein Vehikel für anspruchslos satirische und aphoristische Mitteilungen, wenn sie etwa in Zwiegesprächen der Gefangenen des Aporée wirkt wie ein Relief, aus dem Schweigen hervorgetrieben, das noch immer spürbar um sie steht, da zeigt sie den Charakter ihrer Originalität, eine

federnde, ganz tatsächliche Trockenheit. In eine solche Prosa mündet auch das Ende der Aufzeichnungen des Ingenieurs, ein denkbar nüchterner Monolog, trotzdem aber fast wie gesungen als Bekenntnis zum Leben in seiner Enge und fortlaufenden Erniedrigung, so daß im Echo ebenso der Epilog des „Ulysses“ wie die „Kleine Stadt“ durchklingt. Beklagt und bejaht erscheint hier das Nunc stans der unter den Strukturen aller Epochen sich immer gleich erhaltenden, fast anonymen Regungen des Menschlichen.

Es sind solche Partien, es sind die Gefangenen im Niemandsland Aporée und der glücklich vage, seiner selbst nicht bewußte „Engel“, von denen dieser Roman seine – leider zerstreute – Kraft und Unbedingtheit empfängt. Sie tragen und halten auch aus, was an Konstruktion, allzu bewußter Kontrapunktik und durchsichtiger Ironie das Buch sonst belastet und kälter macht, als es der Autor seinem inneren Ingenieur hätte gestatten sollen.

München

Reinhard Baumgart

F. G. JÜNGERS ERINNERUNGEN

Friedrich Georg Jünger: Spiegel der Jahre. Erinnerungen. *Carl Hanser Verlag, München* 1958. 276 Seiten. 13.80 DM

Wer die Lyrik und erzählende Prosa F. G. Jüngers kennt, möchte den Autor gegen ein Vorurteil in Schutz nehmen, das ihn allzu unbedacht im Schatten des drei Jahre älteren Bruders Ernst sieht. Der zweite Erinnerungsband Friedrich Georgs, der in chronistisch großzügiger Folge die sieben Jahre zwischen 1928 und 1935 „spiegelt“, gibt dem Vorurteil neue Nahrung. Die Bewunderung für den größeren Bruder ist offensichtlich. Sie reicht zurück bis in die Kindheit (als „er mir Märchen und selbsterfundene Geschichten erzählte“) und begleitet von einer stilleren, „lyrischen“ Existenz her den aktiveren, von Legenden umwitterten Weg des älteren. Im gleichen Jahr 1934,

als Ernst bereits im Vorwort seiner hervorragenden Essaysammlung „Blätter und Steine“ vom Plan einer Gesamtausgabe sprach, erschien Friedrich Georgs erster Gedichtband.

Der Vorsprung ist beträchtlich. Aber nichts kann besser die eigene Persönlichkeit des Autors beleuchten als seine Bewunderung für den Bruder. Man vergleiche nur die unterschiedlichen Notizen der Brüder anläßlich ihrer Reise nach Dalmatien (1932). Nehmen wir das Geschaute und Widerfahrene, die Reisen und Begegnungen, wie sie Friedrich Georg aufzeichnet, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, wieviel von dem, was scheinbar von außen zukam, eben durch die Eigenart des Autors herbeigerufen wurde.

Gewiß führt die Bewunderung leicht zur Adaptation der Schweise und Stilmanier. 1928 war Friedrich Georg von Leipzig nach Berlin übersiedelt, in die Nähe des Bruders. Auf gemeinsamen Streifzügen durch die Stadt werden die Sehorgane geschärft. Der Leser des Erinnerungsbuches nimmt teil an diesem abenteuerlichen Vorgang, der spontan zu einem Lehrstück des Beobachtens und Wahrnehmens wird. Jünger zeichnet ein entzaubertes Berlin der zwanziger und dreißiger Jahre, einen Schmelztiegel der Unruhe, in dem Desperados und Funktionäre hochkommen und sich der politische Umschwung von 1933 ankündigt. „Mächtig drang die Zerstörung von allen Seiten heran; aufhalten ließ sie sich nicht, und die Frage war allein, wer sie überstehen würde.“ Das Aufspüren und Festhalten dieses Treibens und Getriebenwerdens gelingt ausgezeichnet. Die daran anknüpfenden Notizen zu den Problemen der Kollektivs, der Technik, des Intellektualismus sind treffend. Aber schon hier befremdet es, wenn allzu gern und allzuviel „referiert“ wird.

Was erwartet man von einem Erinnerungsbuch? Genau das, was F. G. Jünger selbst unter „wahrer Genauigkeit“ versteht, „daß wir uns mit Lebendigem befassen“ und daß der Autor selbst an diesem „Lebendigen“

teilhat. Aber die geschärfte Beobachterrolle setzt zwischen Betrachter und Objekt eine Distanz. So vortrefflich das Porträt Ernst Niekischs gelingt, Jünger selbst bewegt sich merkwürdig unbeteiligt zwischen den Menschen, die ihm begegnen. Allzu sachlich und blaß sind jene Mädchen geschildert, deren unkomplizierte Anmut inmitten der zerstörerischen Kräfte zu den „Gegenbildern“ gehört. Gelegentlich unterkühlt die betont sachliche Nüchternheit den Stil und raubt dem Satz gerade das, was F. G. Jünger fordert, den Duft, das Emotionale. „Es reicht also nicht hin, mit Sätzen zu argumentieren, wir müssen in ihnen atmen können. Ein guter Satz ist voller Duft.“

Dieses an Kenntnissen und Erkenntnissen reiche Buch hat entzückende Stellen, etwa wenn die Anmut einer Katze beschrieben wird oder die Pflanzenwelt, der Garten und seine Pflege. Wie beiläufig sammelt sich eine erstaunliche Vielfalt von Aspekten. Über die Stimmigkeit hinaus gewinnen viele der Erinnerungsstücke eine beständige, dichterische Leuchtkraft. Und doch bleibt ein Rest (und ein wenig Ärger für den Leser). Der Grund hierfür scheint dort zu liegen, wo die Antinomie zwischen dem dichterischen und dem analytischen Prozeß dem Autor eines solchen Buches Fußfängeln setzt. Aber dieser Widerspruch gehört zum Wesen eines Autors, der einerseits eine große lyrische Begabung, andererseits eine außergewöhnliche Neigung zur Abstraktion zeigt – und der weiß: „Es ist nicht damit getan, über das Schöne nachzudenken; es muß hervorgebracht werden.“

Das Schöne, das Dichterische, das Lebendige, in diesen Begriffen sammeln sich für F. G. Jünger heilende Kräfte, Gegenbilder. Sie stehen gegen das Verderbliche und Zerstörerische der Zeit (das Jünger vornehmlich soziologisch sieht), gegen den Zwang einer Masse, die „wie auf Schienen lief“, gegen das „Mechanische“ als etwas „Absterbendes, Abgestorbenes“, das die Menschenansammlungen, in Umzügen wie in der Untergrundbahn, in eine „ruhelos arbeitende Notwendigkeit“ preßt. „Ich suchte

auch dem Zwang auf den Grund zu kommen und sagte mir, daß er aus der Notlage des Kollektivs komme, das sich mechanisch gründet, mit steigenden Verlusten arbeitet, sich daher sowohl intensivieren wie ausdehnen muß.“ Bezeichnenderweise gewahrt der Physiognomiker Jünger an den Reden Hitlers, der aus dem Brodelkessel emporstieg, die „maschinelle Härte“, die gereizt bellend immer das gleiche wiederholte, die „Leblosigkeit“. Es stimmt nachdenklich, daß die „Gegenbilder“ die heraufdrängende Gewalt nicht aufzuhalten vermochten. Wie denn überhaupt F. G. Jüngers Erinnerungen weniger zum genießenden Verweilen einladen als vielmehr das eigene Nachdenken wecken.

München

Eberhard Horst

DAS MÄRCHEN DES MATRIARCHATS

Gerhart Hauptmann: Die Insel der großen Mutter oder Das Wunder von Ile des Dames. Eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus. *Zeichnungen von Gerhard Ulrich. C. Bertelsmann, Gütersloh 1958. 302 Seiten. 19,80 DM*

Der kleine Roman „Die Insel der großen Mutter“ erschien zum erstenmal im Herbst 1924, als die Inflation bei uns eben zu Ende ging. Jedes neue Werk Hauptmanns war in jenen Jahren immer noch eines der wichtigsten, mit viel Für und Wider diskutierten Ereignisse auf dem Büchermarkt. Mit dieser extrem abenteuerlichen „Geschichte aus dem utopischen Archipelagus“ konnten jedoch auch manche unentwegte Freunde des alternen Dichters nicht recht glücklich werden. Die Südseeromantik, die hier noch einmal Orgien zu feiern schien, war gerade dabei, von der ernsthaften Kunst zur Traumindustrie abzuwandern. Aber auch auf seinem eigensten Weg als Erz-Zauberer des Eros schien Hauptmann nach dem Kammerspiel des „Ketzers von Soana“ mit dieser Prunkrevue mannstoller und zugleich männerhassender Weiblichkeit etwas zuviel des Guten gewagt

zu haben. Man nahm ihn „ernster“, als er es wahrscheinlich in dem kleinen Roman beabsichtigt hatte. Man nahm ihn vor allem dort zu ernst, wo er es kaum wollte, im Inhaltlichen, während man den wirklichen Ernst des ebenso heiteren wie mit barockem Tief-sinn geladenen Werkes verfehlte; seine sint-flutartige Fabulierfreude, seinen raketenhaften Aufflug in das Reich entfesselter Phantasien.

So ist die „Insel der großen Mutter“ bis heute eine ziemlich unentdeckte deutsche Erzählung geblieben. Viele halten Thomas Mann und Hauptmann für Antipoden. Sehr mit Unrecht, denn wer es nicht wüßte, könnte zum mindesten die ersten hundert Seiten „Ile des Dames“ für einen „späten Mann“ aus dem Umkreis des Gregorius oder des Felix Krull ansehen: die gleiche zauberhafte Fabuliererei bis in den Satzduktus hinein, die gleiche moralische Verwegenheit, der nämliche Reichtum einer mühelos gemeisterten Sprache, Humor, Grazie, Ironie und Esprit. Schon aus geringer historischer Sicht könnte man an diesem scheinbar wunderlichen Werk weit mehr von der Verwandtschaft als von der Gegnerschaft der beiden großen Schriftsteller unserer ersten Jahrhunderthälfte erkennen.

Hauptmann hat den Roman 1916 mitten im Kriege begonnen und in zwei weiteren Schüben 1919 und 1921 vollendet. Diese unterbrochenen Entstehungsphasen lassen sich am Text verhältnismäßig leicht ablesen. Das erste Drittel der Geschichte, also Schiffbruch und Rettung der Damen, die Erforschung des Eilandes und das Einrichten auf ihm bis etwa zu jener großen Zäsur, wo aus einer reinen Frauengesellschaft durch mysteriös sprossende Vermehrung eine Mutterwelt erwächst, hat den Schwung, die Frische und auch die Frechheit der ersten gleichsam hochstapelnden Inspiration. Die Damen sind „plastisch“ da, Ereignisse purzeln durcheinander, Reden und Ideen ergeben sich zwanglos aus dem szenischen Zusammenhang, das Ganze hat die große Spannung eines Abenteuerromans, der doch schon langsam seinen in der Flasche ver-

schlossenen Geist entbindet und in Fabel, Mythe, Märchen übergeht. Unwahrscheinlichkeiten übersieht man, weil es einfach zu packend hergeht; kritische Geister werden durch die vollkommene Anmut des Vortrags beschäftigt und zum Schweigen gebracht.

Etwas schwieriger wird es dann in der zweiten Hälfte nach der Wiederaufnahme. Hier wird mancher Leser der ersten Ausgabe aufgehört oder nur noch mühsam und stockend gefolgt sein. Wer den „Großen Traum“, Hauptmanns „Weltgedicht“ in Terzinen, kennt, das in denselben Jahren begonnen wurde, bemerkt manche Entsprechungen. In beiden Werken haben sich die vertrackten, teils zusammengelesenen, teils selbstgesponnenen Spekulationen des Dichters, seine Gnosis, Mystik und Mythik breit niedergeschlagen. Die unbefangene, ganz an Vorgänge gebundene Erzählweise des ersten Teils, die seinen unverwelklichen Reiz ausmacht, hat sich mit einer hochkomplexen Philosophie der Geschlechter beschwert, die freilich immer noch gute Erzählung bleibt, sich kaum einmal zu bloßem Lehrvortrag verdünnt. Gerade im zweiten Teil gibt es andererseits, vielleicht aus heimlichem Kompensationsbedürfnis, Partien, die an Üppigkeit sinnlicher Ausstattung, an Dramatik der Szene den ersten Teil noch übertreffen, jedoch dessen einmal verflogene schwebende Leichtigkeit nicht mehr wiederzubringen vermögen. Es kommt schließlich, nachdem die männlichen Kinder auf der Insel herangewachsen sind und zuerst ausgesondert waren, zum Zusammenbruch des Amazonenstaates in einem großen, alle Rock'n'-Roll-Ekstasen ahnend vorwegnehmenden Rausch der allseitigen Zerstörung und Vermischung, in der die gewohnten Ordnungen, die unparadiesische Welt nach dem Sündenfall, wiederhergestellt werden. Hauptmanns Erosphilosophie und dualistische Gnosis mag uns heute recht ferngerückt sein. Solche Verfremdungen reichen aber bei weitem nicht aus, das Werk im Ganzen veraltet und unlebendig zu machen. Hat man es seinerzeit dem Zeitgeist

entsprechend mehr von den Inhalten her gelesen, so wird der heutige intelligente Leser die Qualitäten der Form, die Selbstgesetzlichkeit dichterischer Phantasie unbeschwerter genießen, ja an ihr und damit an einem relativ abseitigen Werk einen neuen Einstieg in die der Wiederentdeckung würdige Welt dieses großen urdichterischen Ingeniums finden können. Die geräumig gedruckte Ausgabe mit Ulrichs gleichermaßen fabulierfreudigen aus dem Dunkel herausgearbeiteten Zeichnungen macht das Buch zu einer bibliophilen Köstlichkeit.

Berlin

Johann Siering

DER ERSTE ZORNAUSBRUCH

Klaus Rohler: Die Würde der Nacht. Sieben Erzählungen. R. Piper & Co., München 1958. 182 Seiten. 10.80 DM

Die Konjunktur jugendlichen Zorns zwingt zu der Feststellung, daß Jugend und Zorn allein keine Qualifikation sind. Aber Jugend und Zorn machen publizierbar, denn es herrscht eine merkwürdige Bußfertigkeit in der älteren Generation. Sie fühlt sich „an allem schuld“. In dreißig Jahren wird Rohlers Generation „an allem schuld“ sein. Doch jetzt hat er die Jugend und den Zorn. Was hat er sonst noch? Er hat Beckett und Koepfen gelesen. Und er hat Talent. Er beobachtet scharf und beschreibt genau, so das Spiel einer Katze mit einer Maus, welches das Verhältnis zwischen Mensch und Schicksal lakonisch parallelisiert. Die Gespräche bei einer Silbersterfeier strotzen von Platitüden, die Personen richten sich dadurch selbst, der Autor sagt nichts dazu, er übt eine beachtliche Selbstbeherrschung. Ab und zu streut er einen Sarkasmus ein: „Familie nimmt immer die Form von Dienstleistungen an“ oder „Ein Mensch allein ist immer in schlechter Gesellschaft“. Rohler hat auch Sinn für den heute florierenden „Schwarzen Humor“, wie die Erzählung des Waisenknaben zeigt, der seine Tante geschlachtet hat. Er platzt damit nicht heraus wie Wedekinds Tantenmörder, sondern absolviert erst

eine hübsch durchgiftete Humoreske. Bei alledem ist Rohler vorsichtig und bleibt im Bereich der eigenen Erfahrung, das macht seine Geschichten milieuecht. Alle Hauptfiguren sind jung und typisch. Die Titelgeschichte spielt in einem Studentenheim, wie es in Erlangen steht, wo der Autor studiert hat.

Das wäre fürs erste genug. Aber Rohler will mehr. Er überhöhte seinen Realismus wie ein „richtiger Dichter“. Doch das Ergebnis verrät allzuoft die Hand eines Dekorateurs. „Vorm Klapperklirren einer Schreibmaschine sprang die Stille auf.“ Jemand klopft an eine Tür, und daraufhin „dröhnten die Wände wie Preßluftschlämmer auf Stahlplatten“. Normale Namen genügen nicht, man heißt Karolonic, Bubul, Ulses, Kibus, Istrid. Normales „ph“ ist ebenfalls unmodern: Atmosphäre, Triumph, fallisch. Ganz fix auch mal ein Tröpfchen aus dem Bewußtseinsstrom: „Der Trompeter blies was blies er im ein auf der stehn Santis konnte sich nicht an den Text erinnern.“ Also eine rasche Verbeugung vor Joyce und normal weiter. Solche Kleinigkeiten, ohne Konsequenz und Notwendigkeit eingestreut, sind kunstgewerbliche Bemühungen. Rohler hätte sie nicht nötig. Seine Erzählung „Der 18. Geburtstag“ (Refrain: „Wir wollen nicht wie unsere Eltern werden“) ist echt und lebendig, auch „Silvester alle Tage“ überzeugt durch atmosphärische Dichte. In diesen beiden Fällen geht es gegen das klassische Angriffsziel dieser Jahre, das gedankenlose Wohlleben. Die Titelgeschichte – sie handelt von der Liebe eines Negerstudenten zu einer weißhäutigen Kommilitonin – ist immerhin eine klar konzipierte programmatische Äußerung. Der längste Beitrag, das Tagebuch eines „ewigen Studenten“, blieb jedoch ungeformt. Es gibt viel prägnantere Studien in Widerwillen und Widerwärtigkeit als diese. Die hier präsentierten Kraßheiten sind längst alltäglich.

In einem Jahr hätte man sicher bessere Auswahl für dieses Buch gehabt. Aber wer kann denn noch warten!

Stuttgart

Hans Daiber

EXOTISCHE ELEGIE

Lawrence und Elisabeth Hanson: Paul Gauguin der edle Wilde. *Rascher Verlag, Zürich. 318 Seiten, 16 Abbildungen. 21.- DM*

Robert Goldwater: Paul Gauguin. *DuMont Schauberg Verlag, Köln 1957. 144 Seiten mit 48 Farbtafeln u. 57 Textabbildungen. 34,50 DM*

Das exotische Sujet der Bilder Gauguins, die mit ihrer verhaltenen Farbenglut Gefühl und Phantasie des Betrachters recht einseitig gefangen nehmen, dazu das legendenhaft ausgeschmückte, abenteuerliche Leben sind gewiß nicht ohne Einfluß auf die kritiklose Bewunderung geblieben, die man diesem Künstler heute einhellig zollt. Nur allzuoft dienen solche Fakten eher der Befriedigung romantischer Triebe, als daß sie geistige Einsichten fördern. Gerade im ästhetischen Bereich sind aber heute geistige Einsichten nötiger denn je. Darum ist das Erscheinen der beiden vorliegenden Bücher in deutscher Sprache besonders zu begrüßen.

Lawrence und Elisabeth Hanson benutzen alle erreichbaren Dokumente über das Leben Gauguins, um in ihrem Buch ein möglichst genaues Porträt seiner komplizierten Persönlichkeit zu zeichnen. In chronologischer Folge werden seine Beziehungen zu den Menschen, die seinen Lebensweg kreuzten oder für längere Zeit begleiteten, aufgedeckt. So entsteht – immer vor dem erregenden Hintergrund des Kampfes um die Verwirklichung seiner künstlerischen Ziele – ein vielschichtiges Charakterbild. Die Verfasser wissen uns davon zu überzeugen, daß schicksalhafte Situationen und unverarbeitete psychische Spannungen die Ursache für das Mißlingen vieler Intentionen waren. Es fehlt aber auch nicht an Beispielen, die zeigen, wie seine reichen Gaben in Verbindung mit einer starken Physis und zähem Willen große Leistungen hervorbrachten. Dafür sind seine Bilder die bedeutenden Zeugnisse. Alles in allem bereichert uns das Buch um eine eindringliche psychologisch-soziologische Studie, die sich in ihrer flü-

sigen Diktion wie ein spannender Helden- und Abenteuerroman liest.

Der knappe Text *Goldwaters* dagegen bringt unter häufiger Verwendung von gut gewählten Brief- und Tagebuchzitaten Gauguins Auseinandersetzungen mit allen ihn beschäftigenden Problemen der Kunst und im Schlußkapitel seine Bedeutung für die weitere Entwicklung der Malerei in diesem Jahrhundert. Zusammen mit einer Auswahl von signifikanten Bildern aller Schaffensperioden (die alle noch in einem besonderen Text erläutert werden) ist damit dem Verlag eine Publikation von schöner formaler Geschlossenheit gelungen.

Obgleich verschiedene Aspekte des Phänomens Gauguin im Mittelpunkt der Bücher stehen – die Hansons behandeln seine menschliche Seite, während Goldwater diese nur als Prämisse für seine Auseinandersetzung mit dem Künstler nimmt –, wird aus beiden deutlich, daß der Grund für das Sprunghafte und Launische in seinem Wesen die gleichen Spannungen waren, die ihren künstlerischen Niederschlag in einem vielfältig schillernden Eklektizismus fanden. Ein Eklektizismus, der selbst seinen stärksten Bildern etwas von ihrer unmittelbaren künstlerischen Überzeugungskraft nimmt: mag er sich hier im stilistischen Widerspruch zwischen großflächig gefaßten Formen und einem impressionistisch diffusen Himmel äußern, dort in dem Bruch zwischen klassizistisch-eleganten Umrisslinien und einer magischen Kraft der Farben spürbar werden; mag er in den voluminös empfundenen menschlichen Figuren zu sehen sein, die sich nie ganz den bunt-dekorativen Hintergründen einfügen, oder in der Art, wie ägyptische und japanische Kompositionseffekte benutzt werden. Nicht selten überspielt die artistische Begabung das angerührte bildnerische Problem und täuscht dem oberflächlichen Blick seine Lösung vor. Diese Gefahr für seine künstlerische Glaubwürdigkeit hat Gauguin wohl selbst gespürt, als er einmal sagte: „Wenn meine Hände zu geschickt werden, male ich mit den Füßen.“ So ist

auch das leise Unbehagen zu verstehen, das sich trotz aller Bewunderung für das formale Können beim Anblick seiner Bilder meldet. Damit ist nichts gegen ihre unbestreitbare Bedeutung, die Anregung und Ermutigung gesagt, die sie der folgenden Künstlergeneration gaben. Ist besagtes Unbehagen für den kritischen Leser der beiden Bücher (sofern er sich seine Unbefangenheit gegenüber den Versuchungen der Publikumsmeinung und der hohen Preise, die heute

für die Bilder gezahlt werden, bewahrt hat) nicht schon im Erscheinen dieses zivilisierten Parisers im „Südseeparadies“ zu fühlen? Sieht man dann nicht in ihm den späten Vollstrecker und poetischen Verklärer der fragwürdigen Philosophie Rousseaus? Bezeichnend, daß die von aller exotischen Genremalerei fast unberührten Stilleben in seinem gesamten Œuvre künstlerisch am reinsten klingen.

Berlin

Walter Birenheide

FORUM

POESIE AUF DER STRASSE

„Heute gibt es nur zwei verbale Transzendenz: die mathematischen Lehrsätze und das Wort als Kunst. Alles andere ist Geschäftssprache, Bierbestellung.“ Derselbe Dichter aber, von dem diese Worte stammen, Gottfried Benn, hat es verstanden, gerade aus Geschäftssprache Poesie zu prägen. Ich möchte weitergehen und behaupten, daß sich Geschäftssprache oft selbst zur Poesie macht, ohne Absicht, wider Willen vielleicht und voller Dämonie. Als Kind schon stand ich, wie viele Kinder, die Freude am Lesen gefunden hatten, in ihrem Banne, unter dem Zwang, lesen zu müssen und mich verwirren zu lassen. Ladenschilder waren aber auch zu märchenhaft, wenn auf ihnen „Kohlen-Sommer“ stand, „Eisen-Fuchs“, „Möbel-Fischer“, „Zigarren-Richter“ und „Hosen-König“. Noch tiefer entrückten mich der Realität Abkürzungen aus Vor- und Familiennamen oder aus den Anfangssilben der Kompagnons. Plötzlich stand ich auch vor einer „Radio-Quelle“ oder einer „Milch-Zentrale“, dann vor der „Barbarossa-Apotheke“ und dem „Hebbel-Bad“, einem Volksbad in der Dresdener Hebbelstraße, nach der es ebenso phantasielos benannt war wie die Apotheke nach „ihrer“. Seltsame Kaiser- und Dichterehrung, aber voller Reiz der Montage!

Von nicht minderem Witz ist die Namensvermanschung mit dem Handelsobjekt oder gar die Stellvertretung des Namens für die Sache. In Stuttgart trinkt man ein „Wulle“, in Berlin einen „Mampe“, und nur, weil Brauereibesitzer und Schnapsfabrikant auf diese Weise populär sein wollen – oder aber, weil der biedere Verbraucher ein Sakrament des Unternehmers darin sieht, das ihn, Schranken der Gesellschaft sprengend, ihm verbindet. Ob freilich Shakespeare recht wohl wäre, wenn er wüßte, daß sein Mohr von Venedig als „Othello-Eis“ von Schulmädchen gelutscht wird? Aber selbst das ist noch Poesie, wenn auch unerhört pervertiert, was für den Kunstgrad freilich belanglos ist. – Ist Perversion bekanntlich Verkehrung, um ein Endziel zu erreichen, was ist Kunst dann anderes? Kunst auf der Straße, wenn auch unbewußte, ungewollte, negative – im Prinzip ist sie von der „hohen Poesie“ nicht sehr oder gar nicht verschieden. Was kann das ungewollte Kind dafür, daß es auf der Welt ist, und es ist ja auch nicht schlechter als andere, oft verzogene Wunschkinde. Nach Franz Marc ist Kunst das Auftauchen an einem anderen Ort, nach André Breton das Aufeinandertreffen zweier Gegensätze. Nie konnte ich begreifen, daß mein seliger Großvater den Anzeigenteil der Zeitung am liebsten und gründlichsten las. Heute macht er auch mir das meiste Vergnügen.

Da bietet eine Bäckerei „Muttertagsherzen“ an. Ein Schifffahrtsunternehmen empfiehlt für Gesellschaftsfahrten einen „Musikdampfer“. Ein Kleingärtner-Ehepaar hat einen „Fruchtwolf“ zu verkaufen. Hätte Paul Klee bizarre Bildtitel erfinden können?

Anton Schnack hat sich einmal von Anzeigen zu Gedichten anregen lassen. „Jene Dame, welche . . .“ heißt der Band, man stelle sich vor, ein ganzer Band! Und dabei war er nicht der einzige Dichter, der das tat. Aber damit ist keineswegs die autonome Poesie der Anzeigen selbst erschöpft worden, vielmehr nur ihr soziologischer Kern berührt.

Etwas der Anzeigenspalte Verwandtes haben Speisekarten, ganz gleich, ob sie nun „Glacierte Kalbsbrust Hausfrauen-Art“ (auch „Jägerin-, Müllerin-, Gärtnerin-Art“), oder „Pompadur-Schinken mit Spargel und Ei, Zunge und feinen Kräutern“ verzeichnen. Hier hat sozusagen ein Küchenmädchen ein Bild von Arcimboldi zurückübersetzt. Diese Fundgrube lohnt dem Lyriker seinen Besuch ebenso wie dem Psychoanalytiker. Oftmals steht nun sogar wirkliche Absicht hinter all dem, oder zum mindesten erkennt der betreffende Geschäftsmann den Effekt, etwa Herr Schäker, Besitzer eines Berliner Bettenhauses, das er „Betten-Schäker“ nannte. Rausch, ein Kollege im Schwabenland, tat mit seinem Namen das gleiche. – Nun gut, das ist Selbstverstümmelung, bedenklich wird es nur, wenn Gasöfen „Prometheus“ oder Klosettbecken „Olymp“ genannt werden.

„Ritter-Schokolade“ liest man auf mancher Reklametafel, man könnte ihr auch in einem Gedicht von Hans Arp begegnen. Der Leser stutzt, stellt sich einen Ritter in voller Rüstung vor, kindlich Schokolade essend. Das mag ein Kaufanreiz sein. Es ist Werbung und es ist mehr, ist Poesie im Freien, wo die beklebte Litfaßsäule heute ebenso Kunst wird, wie die in Stein gehauene Postdistanzsäule vor zweihundert Jahren Kunst war. Für die meisten kosmetischen Artikel wird ohnehin mit betont poetischen

Sprachmitteln geworben. Auch darf man nicht versäumen, einzurechnen, daß namhafte Lyriker in der Werbung tätig sind, und zwar mit Erfolg. Warum nur – fragt man sich – läßt man ihre Poesie, ihr „Wort als Kunst“ nicht gelten, wenn man ihrem Slogan verfällt? Warum versteht ein Publikum, das ein Münchener Starkbier „Salvator“ nennt und eine Rakete „Nike“, den Dichter nicht, wenn er ähnliches geschmackvoller tut?

Nach dem Kriege gab es für eine ekelhafte Gaumenempfindung die Redensart: „Es schmeckt wie toter Friseur.“ Für den Zustand des Abgekämpftseins hieß es: „Man geht auf dem Zahnfleisch nach Hause.“ Besser kann man's nicht sagen. Der Hang zum Drastisch-Expressiven ist im Volke ebenso stark entwickelt wie die Ablehnung gerade des Expressiven als „Ismus“. Sollte Friedrich Hebbel recht behalten haben, als er meinte, daß die Menschheit sich in ihren Schranken nicht einmal am eigenen ergänzen könne, das aus ihr selbst im Übermaß hervorquillt? Die Masse will „höhere“ Poesie. Warum nur bringt sie dann selbst solch dämonische hervor, die dem Dichter wiederum ungleich wertvoller ist? So wertvoll, daß er sich von ihren Abfällen nährt, wie einst Apollinaire, der aus den Schlagzeilen der Gasse Gedichte montierte. Weil das Publikum die moderne Dichtung täglich in eigenen Metaphern, sozusagen espresso, um sich hat, wird es ihrer überdrüssig.

EBlingen

Dieter Hoffmann

BIBLIOGRAPHIE AMERIKANISCHER UND ENGLISCHER ZEITSCHRIFTEN

Auch in Amerika und England steht natürlich Pasternaks „Doktor Schiwago“ im Mittelpunkt des literarischen Interesses. Dieser Roman vertrete einen im Westen schon lange ausgestorbenen Typ, er könnte ein Zeitgenosse der „Buddenbrooks“ sein, meint Stuart Hampshire im Novemberheft von „Encounter“. In „Partisan Review“

(Herbst 1958) widmet sich Renato Poggioli, Slavist und vergleichender Literaturwissenschaftler an der Harvard Universität, dem Gesamtwerk Pasternaks, also auch der Lyrik, die der Autor selber einmal nur als Vorbereitung zu seinem großen Roman ansah. Dagegen urteilt Poggioli: „Pasternaks rückblickendes Urteil zu akzeptieren, daß seine Lyrik nur eine gradweise Vorbereitung für ‚Doktor Schiwago‘ sei, wäre ungerecht gegen den Menschen und den Dichter; dieses Werk ist eine moralische Tat und ein psychologisches Dokument von großem Wert, aber nicht der Höhepunkt seines Schaffens. Seine Gedichte sind mehr als einfache Vorspiele für den Roman, und wenn ‚Doktor Schiwago‘ alle anderen sowjetischen Romane übertrifft, dann ist dies nicht nur in Pasternaks Statur begründet, sondern auch in der Mittelmäßigkeit seiner Rivalen.“ – „Partisan Review“ bringt außerdem von Hannah Arendt „The Crisis in Education“, eine kritische Betrachtung der zeitgenössischen amerikanischen Erziehungsphilosophie, und von Norman Mailer den Prolog zu einem neuen Roman „Advertisements for myself on the Way out“. Unter dem Titel „The New Nihilism and the Novel“ faßt Norman Podhoretz eine Besprechung neuer amerikanischer Romane zusammen; und als „Three obsessed Critics“ werden drei so verschiedene Kritiker wie Hugh Kenner, Maxwell Geismar und Harry Levin bezeichnet, von denen neue Arbeiten besprochen werden. Diese Arbeiten seien Endprodukte der „kritischen Industrie“ (eine Formulierung des witzigen Dichters und Kritikers Randall Jarrell), überscharf und extravagant.

Man fragt sich, wenn man die Herbsthefte der anderen amerikanischen literarischen Vierteljahrsschriften ansieht, ob sie von dieser kritischen Besessenheit gezeichnet sind. Eliseo Vivas „Lawrence's ‚Women in Love‘“, in „Sewanee Review“ (Herbst 1958) dokumentiert die Sublimierung kritischer Methoden und auch die Gefahr der Überverfeinerung, besonders in der Symbol-

betrachtung, zu der die amerikanische Kritik heute vorgedrungen ist. Die beiden führenden Essays in „Sewanee Review“ aber sind Thomas Mann gewidmet: es sind das Schlußkapitel von Erich Hellers Buch über Thomas Mann „Parody, Tragic and Comic: Mann's ‚Doctor Faustus‘ and ‚Felix Krull‘“ und Robert B. Heilmans „Variations on Picaresque (Felix Krull)“.

„Kenyon Review“ (Herbst 1958) bringt, wie stets, gewichtige Aufsätze zur Literaturkritik, und es läßt aufhorchen, daß in diesem Organ der new Critics (der siebzigjährige John C. Ransom wird mit dem nächsten Heft als Herausgeber abdanken) mehrere Aufsätze eine Kritik des „New Criticism“ und bisher führender Strömungen liefern. Den mutigsten Vorstoß unternimmt Roy Harvey Pearce, „Historicism Once More“, der für den in Amerika so gefürchteten Historismus plädiert, für eine Verschmelzung historischer und literarischer Kriterien bei der Beurteilung einer Dichtung. Richard Ellman, „The Backgrounds of ‚The Dead‘“ spürt den Erlebnissen des jungen James Joyce nach, die in die Erzählung „The Dead“ eingegangen sind. Der schwierige Kenneth Burke, einer der eigenwilligsten und auch einer der bedeutendsten amerikanischen Kritiker, diskutiert Paul Valérys Ästhetik unter dem Titel „Towards a Post-Kantian Verbal Music“. Schließlich noch einmal Lawrence: „D. H. Lawrence and the Art of Nihilism“, von Kingsley Widmer.

Was bringen die Herbsthefte von „Encounter“ (Oktober, November und Dezember)? Zunächst die folgenden politischen Betrachtungen: Richard Loewenthal über Tito (im Oktoberheft), einen Vatikanbericht (Nov.) und im Dezemberheft zwei Aufsätze über die Probleme Frankreich, Algerien und General de Gaulle von Raymond Aron und Germaine Tillion. Zwischen Politik und Literatur stehen Gerd Ruges „Conversations in Moscow“ mit Dudinzev, Ilja Ehrenburg und Alexei Surkov, dem Sekre-

tär des sowjetischen Schriftstellerverbandes (im Oktoberheft). Nichts mit Politik zu tun hat jedoch Lionel Trillings Besprechung von Vladimir Nabokovs skandalumwitterter „Lolita“ (ebenfalls Oktober); Trilling sieht in diesem willentlich schockierenden Buch ein spätes Kapitel in der Geschichte der Liebe in der westlichen Welt, eine Fortsetzung der Entwicklung, die Denis de Rougemont in seinem bedeutenden Buch „L'Amour et l'Occident“ beschrieben hat. Von W. H. Auden bringt das Novemberheft von „Encounter“ ein längeres Gedicht „Goodbye to the Mezzogiorno“; ebenso einen Überblick der aus dem Marxismus

hervorgegangenen Literarkritiker, orthodoxe und unorthodoxe; George Steiner, „Marxism and the Literary Critic“. Pièce de résistance des Dezemberheftes ist ein Kapitel aus einem neuen Buch von Arthur Köstler „The Sleepwalkers: A History of Man's changing Vision of the Universe“, das Johannes Kepler und die Psychologie der Entdeckung behandelt. Im gleichen Heft finden wir einen Aufsatz über „Gabriele d'Annunzio. The Poet as Superman“ von Anthony Rhodes, und Tagebuchaufzeichnungen, die Stephen Spender von einer kürzlichen Reise nach Warschau zurückgebracht hat. U.B.

NOTIZEN

Die hier erstveröffentlichte Erzählung von BORIS PASTERNAK „Briefe aus Tula“ wurde von Heddy Pross-Weerth, der Autorin des Pasternak-Aufsatzes, für uns übersetzt. Pasternaks Roman „Doktor Schiwago“ ist im S. Fischer Verlag, der „Geleitbrief“ bei Kiepenheuer & Witsch erschienen.

ILONA BODDEN, geb. 1929, lebt in Braunschweig und veröffentlichte Gedichte und Erzählungen in Zeitschriften.

FRIEDRICH HEER, 1916 in Wien geb., veröffentlichte u. a. „Aufgang Europas“ 1949, „Europäische Geistesgeschichte“ 1953, „Experiment des Lebens“ 1957.

Von THEODOR W. ADORNO veröffentlichten wir zuletzt den Beitrag „Zur Naturgeschichte des Theaters“ (Heft 50).

Der 1938 entstandene Einakter von WILLIAM BUTLER YEATS, dessen Todestag sich am 28. 1. zum zwanzigsten Male jährt, wurde von dem allein autorisierten Übersetzer Herberth E. Herlitschka erstmals ins Deutsche übertragen.

Der Beitrag von Prof. HEINRICH WEINSTOCK, Universität Frankfurt, gibt den Text seines Vortrages auf der Internationalen Kunsterzieherstagung in Basel im Juli vorigen Jahres wieder.

„Der Herausgeber hat in einer geschickten und ansprechenden Weise... eine Fülle von Material zusammengetragen. Die Fotografien sind von einer hervorragenden Qualität, und ihre Reproduktionen sind ebenso gelungen... Der Bibelatlas ist eine dem neuesten Stand entsprechende wissenschaftliche Zusammenfassung eines vielschichtigen Materials für weite Kreise.“

F. König, Erzbischof von Wien

„Das Werk ist zunächst bestimmt und geeignet für den ‚gebildeten Bibelleser‘, stellt also gewisse Ansprüche, setzt aber keine theologischen Kenntnisse voraus. Gleichwohl ist es auch für Pfarrer und Studenten von reichem Nutzen.“

Lutherische Rundschau, Hamburg

BILDATLAS ZUR BIBEL

von Luc. H. Grollenberg O. P.

Übersetzt und herausgegeben von Professor Dr. H. Eising. Vorwort von Professor D. Dr. J. Hempel.

2. Auflage 1958, 164 Seiten mit 36 achtfarbigem Karten und über 400 Fotografien und Zeichnungen. Großformat 27 × 36 cm, Leinen 38,- DM. Teilzahlungspreis 41,40 DM (6 Raten zu je 6,90 DM).

Der „Bildatlas zur Bibel“ ist aus den drei Elementen Text, Bild und Karte komponiert. Er zeigt die Landschaften Palästinas und die Großräume des „Fruchtbaren Halbmondes“, in denen immer wieder biblische Schicksale entschieden wurden. Er schildert die Geschichte des Volkes Israel von den Tagen Abrahams bis zur Zerstörung Jerusalems; aber auch die heutige geographische und politische Situation wird in Karte und Bild wiedergegeben. Zwei Geschichtsjahrtausende werden lebendig, indem der Leser in leicht verständlicher Weise mit den Methoden und Ergebnissen moderner Spatenforschung bekannt gemacht wird. Reichtum und Bedeutung der Bibel werden sich ihm neu erschließen.

Zur näheren Information fordern Sie bitte unseren mehrfarbigen, achtseitigen Prospekt an!



CARL BERTELSMANN VERLAG · GÜTERSLOH

Friedrich Sieburg

ROBESPIERRE

Durchgesehene Neuauflage. 384 Seiten und 24 Seiten Bilder.

Leinen DM 16.80

„Ein Buch, das den Leser gefangennimmt, mitreißt und erst am Ende wieder losläßt und das dem Kritiker, der rückschauend darüber nachdenkt, noch lange zu schaffen macht. Wie es bei eigenartigen und starken Büchern oft zu gehen pflegt, der Kritiker kann den bibliographischen und literarischen Gattungsbegriff nicht gleich finden, in den es sich einstellen ließe. Die Nische für diesen überraschenden „Robespierre“ ist noch nicht hergerichtet . . . Sieburg hat die Tatsachen und Urkunden der drei schrecklichsten Jahre der Französischen Revolution (1792-94), um die seine glänzende Darstellung als um ihren schwarzen Mittelpunkt kreist, sehr genau, umständlich und gewissenhaft studiert. Auch überblickt er in klarer und sicherer Perspektive die vorausgehenden und folgenden Jahrzehnte. Er kennt und schildert alles mit sinnfälliger Sachlichkeit: Häuser, Straßen, Plätze, Säle und jeden Schlupfwinkel des revolutionären Paris, Trachten, Gewohnheiten, Gebärden und Schlagwörter der Umstürzler und des mitlaufenden Volkes, ihr Aussehen, ihr Mienenspiel . . . Obschon an Genauigkeit der Tatsachen, der Gegenstände und der Zeitfarbe nichts zu wünschen übrig bleibt, beschleicht uns doch auch nie das Gefühl, einem Kulturgeschichtler und Fremdenführer in die Hände gefallen zu sein. Ebensowenig haben wir es mit einem Dramaturgen zu tun, der inmitten dieses wirklichkeitsgetreuen Schauplatzes ein historisches Trauerspiel vor uns abrollen läßt. Das ganze Werk ist mit Besinnlichkeit und Nachdenken so stark durchdrungen, daß sein Schwerpunkt — wie reich immer die rednerisch-lyrischen, episch-dramatischen und malerisch-anschaulichen Einschlüsse und die teilnehmenden Gefühlserregungen sein mögen — ohne Zweifel in das Gebiet der Erkenntnis weist. Ein menschlicher und staatlicher Sachverhalt will hier durchleuchtet, der ethisch-politische Sinn von Robespierres Zerstörungswerk will ermittelt werden.“

Prof. Karl Voßler

deutsche verlags-anstalt stuttgart

Bernt von Heiseler

Schiller

Leben und Werk. 220 Seiten, dazu 16 Seiten mit 53 Bildern. Leinen 11,50 DM – Wenn Bernt von Heiseler zu Schillers zweihundertstem Geburtstag dessen Gestalt und Werk noch einmal nachzeichnet, so ist er dazu als Dramatiker und als Interpret deutscher Dichtung in besonderer Weise legitimiert. Und es nimmt nicht wunder, daß er als Arbeitsergebnis langjähriger Studien hier eine ebenso gründliche wie moderne Schillerbiographie vorlegt. Dabei übersieht Heiseler keineswegs, daß über den Einseitigkeiten unserer Gegenwart die Leitbilder der Klassik beinahe in Vergessenheit geraten sind. Er weiß sehr gut, daß Angehörige der jungen Generation sich gegen Schillers Wort sperren, weil sie meinen, Schillers Dichtung „fliege an der konkreten, uns aufgegebenen Wirklichkeit vorüber“. Da aber Heiseler diese Gleichgültigkeit einkalkuliert, erreicht seine Darstellung so viel Frische und Anschaulichkeit, daß man glauben könnte, hier werde zum ersten Male von Schiller erzählt. Voller Interesse folgt der Leser dem Lebensweg des hageren, rotblonden Schwaben, denn Heiseler läßt den Schüler und Flüchtling, den Philosophen und Historiker, den Berater seiner Jenaer Studenten und den Freund Goethes lebendig werden. Gleichzeitig interpretiert er die großen Schauspiele, schildert auch ihre Entstehungsgeschichte – kurz: Heiseler versteht es, aus all diesen Mosaiksteinen ein zeitgemäßes Gesamtbild des genialen Dichters zu entwerfen.

Zu beziehen durch Ihre Buchhandlung

C. Bertelsmann Verlag

**... eines der am heftigsten umstrittenen
und meistgelesenen Memoirenwerke
der Nachkriegszeit.**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

MARSCHALL MONTGOMERY MEMOIREN

**Aus dem Englischen übertragen von
Dietrich Niebuhr**

**618 Seiten mit 15 Bildern und 14 Karten
Ganzleinen 25.80 DM**

In allen Buchhandlungen



PAUL LIST VERLAG MÜNCHEN

GEDICHTBÄNDE

in der

SAMMLUNG DIETERICH

Englische Gedichte

aus sieben Jahrhunderten

Zweisprachen-Ausgabe
Ausgewählt und eingeleitet
von L. L. Schücking
392 Seiten, Leinen, 11,80 DM (Band 109)

In dieser Sammlung gibt der bekannte Anglist einen erschöpfenden Überblick über die englische Lyrik in all ihren Spielarten, beginnend mit dem Mittelalter, über die Klassiker des elisabethanischen Zeitalters und des Barocks bis zu Eliot und den Heutigen.

Französische Gedichte

aus sechs Jahrhunderten

Zweisprachen-Ausgabe
Ausgewählt und eingeleitet von Fritz Schalk
XXXVIII u. 442 Seiten, Leinen,
13,80 DM (Band 184)

Der Zeitraum, aus dem diese Gedichte stammen, umfaßt sechs Jahrhunderte und reicht von Francois Villon, dem Vaganten des 15. Jahrhunderts, bis zu unseren Zeitgenossen Saint-John Perse und Yvan Goll.

Italienische Gedichte

aus acht Jahrhunderten

Zweisprachen-Ausgabe
Herausgegeben und eingeleitet
von Horst Rüdiger
480 Seiten, Leinen, 14,80 DM (Band 229)

Diese Auswahl reicht von den Anfängen der italienischen Kunstdichtung über die Lyrik der Renaissance bis zur Gegenwart. Sie umfaßt neben der Kunstlyrik auch das Volkslied, außerdem lyrische Teile des Epos und Dramas sowie Gedankenlyrik.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.
Den Gesamtkatalog der
SAMMLUNG DIETERICH
lassen Sie sich bitte von Ihrem
Buchhändler geben oder von uns zusenden.

CARL SCHÜNEMANN VERLAG
BREMEN

Einer der schönsten Briefbände

Theodor Fontane

Leicht zu leben ohne Leichtsinn

Briefe, herausgegeben von Dr. Friedrich Seebass. 248 Seiten, Ganzleinen, DM 12,—

„Es gibt unter unseren Dichtern nicht viele, bei denen die Briefe so sehr zum Werk gehören wie bei Fontane. Deshalb wird jeder, der die Gedichte und Balladen, die Novellen und Romane des Dichters der Mark und Berlins liebt, dankbar dafür sein, daß Friedrich Seebass aus dem großen Briefkorpus eine Auswahl getroffen hat, die den ganzen Fontane spiegelt. Ob er an Mutter oder Frau, Kinder oder Freunde schreibt, immer erweist er sich als genauer Beobachter, feinsinniger Stilist und tiefer Denker. Oft ist sein Humor zu spüren, der auch vor der eigenen Person nicht haltmacht. Die literarische wie die politische Zeitgeschichte tritt uns entgegen. Der schöne Band verdient, daß man ihn angelegentlich empfiehlt.

Das Neueste, Stuttgart

„Fontane ist alles andere als ein Bildungsphilister. Darum sind diese Briefe aus dem vergangenen Jahrhundert noch so ohne Patina! Seine Freude am Kleinen und Alltäglichen, die Milieuschilderungen, die auch seine Romane auszeichnen, das Konkret-Geschaute, Einmalig-Erlebte bricht in seinen Briefen an seine Frau und seine Freunde immer wieder durch und läßt uns seine dichterische Kraft unmittelbar spüren. In der Tat: Der Umgang mit diesen Dichterbrieffen bildet, ohne zu verbilden. Eine erlesene Buchgabel“

Niedersächsisches Logenblatt

Bitte verlangen Sie Probenummern unserer Vierteljahresschrift ECKART und unseren ausführlichen Prospekt.

Eckart-Verlag Witten und Berlin

NEUES UND BEWÄHRTES

Walther von Loewenich Glaube, Kirche, Theologie

Freiheit und Bindung im Christsein. 206 Seiten, Gln., DM 12.80

Walter Theodor Cleve Evangelisch und Katholisch

Die wesentliche Unterscheidung zwischen römischem Katholizismus und evangelischem Christentum. 120 Seiten, brosch. DM 4.80 – Gln. DM 6.40

Erich Psczolla Wir erzählen biblische Geschichten

Handbücherei für die Kinderpflege Bd. II. ca. 280 Seiten, Gln. ca. DM 14.–

Herbert Girgensohn Katechismus - Auslegung II

Taufe, Beichte, Abendmahl. 110 Seiten, Gln., DM 6.60

Carl Hilty Daß das Herz fest werde

Ein Brevier. 128 Seiten, Gln. mit Schutzumschlag, DM 4.80. Herausgegeben von Johannes Pfeiffer

Walter Theodor Cleve Weggeleit in die evangelische Kirche

Für Konvertierende und Konvertiten. 44 Seiten, engl. brosch., DM 1.50 (ab 10 Expl. DM 1.30)

Wort und Mystrium

Der Briefwechsel über Glauben und Kirche 1573 bis 1581 zwischen den Tübinger Theologen und dem Patriarchen von Konstantinopel. Dokumente der Orthodoxen Kirchen zur ökumenischen Frage Bd. II. Herausgegeben vom Außenamt der Evangelischen Kirche Deutschlands. 300 Seiten, Gln. mit Schutzumschlag, DM 26.–

Jahrbuch der christlichen Rundfunkarbeit 1958

Herausgegeben von Hans Werner von Meyenn und Gerhard Prager. 204 Seiten, kartoniert, DM 8.60

Walther von Loewenich Der moderne Katholizismus

Erscheinung und Probleme. 3. Aufl., 461 Seiten, Gln. DM 14.60

Walther von Loewenich Die Geschichte der Kirche

5. Aufl., 444 Seiten, Gln., DM 14.60

Jakob Boehme Glaube und Tat

Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk, mit Einleitung und Nachwort herausgegeben von Eberhard Herrmann Pälitz. 376 Seiten, Gln., DM 10.20

Waldemar Augustiny Albert Schweitzer und Du

Eine Biographie. 3. Aufl., 225 Seiten mit 6 Kunstdrucktafeln, Gln., DM 9.80

Hans Meyers Die Welt der kindlichen Bildnerie

Handbücherei für die Kinderpflege. Bd. I, 212 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, Gln., DM 14.80

Gerd Schimanski Sternenbeichte

Roman. 290 Seiten, Ganzln., DM 8.80

Bitte verlangen Sie Probenummern unserer Zeitschrift EVANGELISCHE KINDERPFLEGE und Prospekte unserer Buchreihe „Glaube und Forschung“ sowie der Reihe „Meister der Sprache“ (Kleine literarische Kostbarkeiten in Ganzleinenausstattung, jeder Band DM 3.50)

LUTHER - VERLAG WITTEN

Kurt Lange

Fremdling zwischen Tier und Gott

Dem Menschen auf der Spur. 344 Seiten mit 67 z. T. farbigen Strichzeichnungen, dazu 60 Abbildungen auf 48 Seiten. Leinen 19,80 DM

Wer es heute unternimmt, noch ein weiteres Buch über archäologische und kulturgeschichtliche Themen zu schreiben, muß, abseits der vielen Darstellungen der Geschichte vergangener Völker und ihrer sensationellen Wiederentdeckung, etwas Neuartiges ausheben. Kurt Lange – weiten Kreisen bereits durch seine Bücher über Ägypten bekannt, ein Autor von internationalem Ruf – versucht, Sinn und Bedeutung früher künstlerischer Zeugnisse aufzuschlüsseln. Weder ein Faustkeil noch eine Pyramide sind lediglich um des ästhetischen Genusses willen erschaffen worden, sondern hatten im Leben vergangener Völker ganz bestimmte Funktionen. Versucht man, diese zu rekonstruieren, so entsteht ein ebenso interessantes wie merkwürdiges Bild: Traten in verschiedenen Kulturkreisen und zu verschiedenen Zeiten verwandte Anlagen, meist religiöser Natur, auf, so führten sie auch immer zu ähnlichen künstlerischen Lösungen. Aber ob es sich nun um Grabanlagen, Toten- oder Sonnenschiffe, Kultgeräte, Altäre oder Opfersteine handelt, die Menschen, die hieran gearbeitet haben, sind uns fremd und rätselhaft. Während Lange den Leser von der Entstehung der Kunst bis zur Selbstvergottung des Menschen in der Kunst führt, breitet er eine Landkarte unbekannter Kontinente der menschlichen Seele aus und vermittelt einen tiefen Einblick von den heute verschütteten Möglichkeiten und der Reichweite des Menschen. – Zweifarbige Textzeichnungen und viele großformatige Tafeln unterstützen die Anschaulichkeit der Schilderung.

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung

C. Bertelsmann Verlag

Georges Bernanos
Heinrich Böll

Jean Daniélou

Diego Fabbrì

Eugen Gerstenmaier

Graham Greene

Friedrich Heer

Gunter Jacob

Pedro Lain Entralgo

Gabriel Marcel

Dokumente

François Mauriac

Jean Monnet

**Literatur · Film
Theater · Kunst**

**Geschichte
Politik**

Zeitschrift für internationale Zusammenarbeit

**Philosophie
Theologie**

Anders Nygren

Carlo Schmid

Robert Schuman

Paul-Henri Spaak

**Wirtschaft
Gesellschaft**

14. Jahr · Zweimonatlich im Umfang von 80 bis
100 Seiten · Jahresabonnement 12 DM · Ver-
langen Sie ein kostenloses Probeheft · Verlag
der Dokumente, Köln, Worringer Straße 11-13

BERTELSMANN KLASSIKER

William Shakespeare

Gesammelte Werke in 6 Bänden

Eingeleitet von Reinhold Schneider. Herausgegeben von Hans Jürgen Meinerts. Leinen je 6.85 DM

Band I Einleitung . Sonette . Komödien: Der Sturm – Die beiden Veroneser – Die lustigen Weiber von Windsor – Maß für Maß – Die Komödie der Irrungen – Viel Lärm um nichts. 574 Seiten.

Band II Komödien: Liebes Leid und Lust – Ein Sommernachts Traum – Der Kaufmann von Venedig – Wie es euch gefällt – Der Widerspenstigen Zähmung – Ende gut, alles gut – Was ihr wollt. 573 Seiten.

Band III Das Wintermärchen . Königsdramen: König Johann – König Richard II. – König Heinrich IV. – König Heinrich V. 559 Seiten.

Band IV Königsdramen: König Heinrich VI. – König Richard III. – König Heinrich VIII. • Troilus und Cressida. 598 Seiten.

Band V Tragödien: Coriolanus – Titus Andronicus – Romeo und Julia – Timon von Athen – Julius Cäsar – Macbeth. 520 Seiten.

Band VI Tragödien: Hamlet, Prinz von Dänemark – König Lear – Othello – Antonius und Kleopatra. Cymbeline. 568 Seiten.

Die Schlegel-Tiecksche Übersetzung der Dramen ist stellenweise ergänzt und berichtigt. Band VI enthält Notizen über Entstehungszeit, Quellen, Übersetzung und eine genealogische Übersicht zum Verständnis der Königsdramen.

„Auf der Basis einer weitausgreifenden, großartigen Einleitung von Reinhold Schneider entwickelt sich die Ausgabe, die die Schlegel-Tieck-Übersetzung wählt. Das weiträumige Satzbild macht die Texte sehr lesbar. Die Ausgabe öffnet mit sechs Bänden gewiß vielen den Weg in das unerschöpfliche Werk des größten Dramatikers.“

Wilhelm Westecker in „Christ und Welt“

Zu beziehen in Ihrer Buchhandlung

C. BERTELSMANN VERLAG

Juan Goytisolo

Die Falschspieler

Roman. Aus dem Spanischen von Gerda v. Uslar. 284 Seiten. Leinen 13.80 DM

«Ein erstaunlicher Erstling. Wie ein Strahl aus anderen Welten glänzt es zuweilen auf. Wie er aber seine <Helden> mit ihren Taten und Reden charakterisiert, mit welcher inneren Folgerichtigkeit jeder auf seine Weise scheitert, das zeugt von einem geborenen Erzähler.»
Frankfurter Allgemeine Zeitung

Trauer im Paradies

Roman. Aus dem Spanischen von Gerda v. Uslar. 292 Seiten. Leinen 14.80 DM

«Goytisolo schreibt einen ganz eigenen Stil; der Leidenschaftlichkeit und Eindringlichkeit seines Bemühens steht eine ganz eigenartige Kälte gegenüber, die seine Sprache ausstrahlt. Sie geht dem Leser zu Herzen, denn er spürt rasch den Willen des Autors, seiner Anklage nicht durch Sentimentalität die Wirkung zu nehmen.»
Merkur am Sonntag, München

Ugo Pirro

Soldatenmädchen

Roman. Aus dem Italienischen von Gerda v. Uslar. 160 Seiten. Leinen 9.80 DM

«Diese Geschichte zwischen menschlichen Tiefen und Höhen am Rande menschlicher Gemeinheiten wird mit einem Realismus erzählt, der bis an die Grenzen des Erträglichen vorstößt. Aber sie wird zugleich mit einer im Kontrast zu diesem Milieu aufleuchtenden Sauberkeit erzählt. Der Roman ist eine menschliche und literarische Leistung.»
Die Bücherkommentare, Stuttgart

Karlludwig Opitz

Der Barras

Ein Bericht. 200 Seiten. Leinen 8.50 DM

«In der Unbedingtheit seiner Gesinnung, in seiner gerechten Wut, die tiefster Verlassenheit entspringt, und dank der großartig-gespenstischen Weise, wie hier dem Landser aufs Maul gesehen wird, gehört dieser Bericht der Geschichte des Haufens zu den erregendsten Dokumenten unserer Epoche.»

Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, Stuttgart

Zu beziehen nur durch den Buchhandel.

Einen ausführlichen Prospekt verlangen Sie bitte direkt vom Rowohlt Verlag Hamburg 13

Rowohlt